

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

OCTOBRE 1958



GEORGES WILDENSTEIN
DIRECTEUR

PARIS, 140, FG. SAINT-HONORÉ — 19 EAST 64 STREET, NEW YORK

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

1^{re} PÉRIODE — TOME LII

CENTIÈME ANNÉE

1077^e LIVRAISON

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;
JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR Jr., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
LOUIS HAUTECOEUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
ERWIN PANOFKY, Professor, the Institute of Advanced Study, Princeton, New Jersey;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JHR. D. C. ROËLL, Directeur général du Rijksmuseum, Amsterdam;
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Conseiller étranger;
AGNÈS MONGAN, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

LA MOSAÏQUE ROMAINE EN AFRIQUE DU NORD



FIG. 1. — ZLITEN (Tripolitaine orientale). — Garamante livré aux bêtes, mosaïque du dernier quart du 1^{er} siècle après J.-C. Musée de Tripoli.

A une lieue de Tunis, dans le faubourg du Bardo, qui donna son nom au traité du protectorat, un palais italo-mauresque, construit pour le harem d'un bey contemporain de Louis-Philippe, abrite la plus riche collection de mosaïques antiques du monde. Elle a été formée par les archéologues français de la Direction des Antiquités de Tunisie, qui disparut voici deux ans pour laisser place à de nouveaux organismes. Ce trésor n'est guère connu que par les spécialistes, et quelques touristes qui le découvrent avec surprise. S'il était plus célèbre, beaucoup d'historiens et de critiques n'affirmeraient plus sans doute que l'Empire Romain, si opulent et si puissant en forces créatrices, ait pu se contenter, dans le domaine esthétique, de vivre sur l'héritage appauvri de la Grèce. La nais-



FIG. 2. — ZLITEN (Tripolitaine orientale). — Rinceau peuplé de petits animaux, d'insectes et d'oiseaux, mosaïque du dernier quart du 1^{er} siècle après J.-C. Musée de Tripoli.

sance de l'art byzantin n'apparaîtrait plus seulement comme une rupture avec la tradition classique, une résurgence de traditions purement orientales, affranchies par la décadence de l'humanisme.

Pour comprendre l'importance de ce trésor il faut réfléchir d'abord à ce qu'a d'incomplet notre connaissance de l'art antique, à peu près exclusivement fondée sur l'architecture et la sculpture. Un marbre, un bronze résistent au temps; une peinture au contraire périt au bout de quelques siècles si elle n'est préservée par un hasard exceptionnel, comme l'éruption du Vésuve qui ensevelit Herculaneum et Pompéi. Nous savons à peu près comment sculptaient Phidias et Praxitèle, mais nous ignorons presque toute l'œuvre d'Apelle. Or, la mosaïque est une peinture faite de pierres : si le ciment qui réunit ses cubes tient bon, l'usure ne fait qu'aviver ses couleurs. Grâce aux mosaïques africaines, nous pouvons suivre l'évolution des arts picturaux dans l'Empire Romain depuis la fin du 1^{er} siècle ap. J.-C. — c'est la date même de la destruction de Pompéi — jusqu'à la conquête arabe, au milieu du VII^e siècle ap. J.-C.

Or, dans cette période, comme dans l'Europe moderne, la peinture est l'art guide, celui où se manifestent le mieux les initiatives nouvelles. Beaucoup de jugements actuels sur l'art de Rome — celui par exemple d'A. Malraux dans *les Voix du Silence* — reposent trop exclusivement sur l'examen de la sculpture en ronde bosse. Sauf dans le domaine du portrait, celle-ci est presque stérilisée par la supériorité du modèle grec, trop fidèlement imité. Les sculptures romaines vraiment dignes d'intérêt — l'*Ara Pacis*, la colonne Trajane — sont des reliefs; mais ces reliefs trahissent de plus en plus, à partir du 1^{er} siècle ap. J.-C., l'influence de la peinture. Sans doute la mosaïque n'est-elle pas une reproduction absolument fidèle d'un tableau ou d'une fresque. Deux servitudes contraignent constamment cet art. L'une est inhérente à sa nature même : imiter le travail du pinceau en juxtaposant de petits cubes de pierre est un tour de force; le mosaïste, comme le graveur en pierres fines, doit être d'abord un virtuose de la technique. Le développement de cet art est lié à une conception esthétique proche de celle des Parnassiens; cette conception est d'ailleurs exprimée par les rhéteurs grecs et latins du 11^e siècle ap. J.-C. Elle résulte en fait d'une transposition des procédés de la rhétorique dans le domaine de la plastique.



FIG. 3. — THERMES D'ACHOLLA. — Triomphe impérial sous forme d'allégorie, mosaïque de la fin du règne de Trajan. Musée du Bardo.



FIG. 4. — DOUGGA. — Néréides, mosaïque du 11^e siècle après J.-C. Musée du Bardo.

L'autre servitude est due au fait que la plupart des mosaïques parvenues jusqu'à nous sont des pavements. Sans doute il existait aussi des mosaïques de parois et de voûtes. Le terme de *musivum opus* s'applique même proprement à ces revêtements. Mais l'effondrement des superstructures architecturales ou leur usure superficielle nous ont privés de la plupart de ces œuvres. Il ne nous reste guère, antérieu-



FIG. 5. — ACHOLLA. — Triomphe de Neptune, mosaïque d'une villa du II^e siècle après J.-C. Musée du Bardo.

rement au IV^e siècle, que des mosaïques de sol. Or, il est peu logique de peindre par terre; la tendance naturelle est de couvrir les pavements de décors simples et non d'y représenter des paysages ou des êtres vivants. Les Anciens y obéirent longtemps : dans les villas pompéiennes, le sol est dallé le plus souvent de plaques de marbre ou de ciment, incrustées de petits cubes de pierre. Les mosaïques ne sont encore que des substituts des dallages et leurs cubes composent de rigoureux décors géométriques. Cependant, à la cour des rois hellénistiques, quelques artistes désireux de satisfaire les goûts étranges de maîtres blasés, avaient réalisé le tour de force de composer de petits tableaux d'une étonnante vérité, en assemblant, sur une tuile couverte de ciment, de minuscules parcelles de pierres de couleur, si ingénieusement

taillées et si parfaitement adaptées qu'elles rendaient tous les jeux de la lumière et donnaient l'illusion de la profondeur spatiale. Ces *emblemata* — ainsi les nommait-on — étaient appréciés à cause de leur rareté et de leur prix, comme des bijoux. On les enchâssait parfois au milieu d'un pavement ordinaire. Les grands seigneurs de la République Romaine imitèrent, sur ce point comme sur d'autres, le luxe des diadoques : César emmenait avec lui des mosaïques dans ses expéditions et les faisait placer, en guise de tapis, sur le sol de sa tente de campagne.

Les premières mosaïques africaines sont encore proches de ces modèles hellénistiques. Les archéologues italiens ont fouillé à Zliten, en Tripolitaine orientale, une somptueuse villa du temps des Empereurs Flaviens (dernier quart du I^{er} siècle ap. J.-C.). Il y avait là de petits tableaux retraçant l'activité d'un grand domaine agricole : le dépiquage du blé, la fabrication du fromage, la culture du jardin. D'autres évoquaient les paysages du Haut-Nil et du Soudan, avec leurs bêtes monstrueuses et leurs Pygmées. Un grand dallage de marbre précieux était entouré d'une frise représentant les jeux de l'amphithéâtre : combats de gladiateurs, barbares captifs livrés aux fauves (fig. 1). Dans une autre pièce nous rencontrons un motif mi-naturaliste, mi-fantastique, qui plaisait fort à l'imagination des artistes hellénistiques : les tiges tortueuses d'un vigoureux plan d'acanthes, se repliant en rinceaux, donnaient abri à tout un peuple de petites créatures, insectes, oiseaux, qui se cachent en se poursuivant au milieu des feuilles et des fleurs (fig. 2).

Les mosaïques de Zliten ne valent pas seulement par la qualité de leur exécution

technique, l'extrême finesse de leurs cubes, qui ne sera plus égalée par la suite. Elles révèlent un style qui n'est pas seulement celui d'un art mineur, ni d'une école locale, puisqu'on le retrouve sur les peintures pompéiennes les plus récentes et dans le décor de la fameuse Maison d'Or de Néron. Les artistes de ce temps cherchaient à s'affranchir des disciplines rigoureuses du classicisme, pour exprimer de la manière la plus directe et la plus saisissante le mouvement et la vie. Il est surprenant de constater qu'ils y parvinrent grâce à des procédés qui annoncent déjà ceux de l'impressionisme du XIX^e siècle : ils attachent une importance secondaire aux contours et aux volumes et s'appliquent à faire ressortir, avant tout, les jeux de lumière. La charpente du dessin est esquissée à grands traits tandis que les détails significatifs sont mis en relief par des taches colorées qui contrastent avec les masses perdues dans l'ombre.

A cette époque, la mosaïque figurée n'est encore qu'une fantaisie luxueuse réservée à quelques emplacements privilégiés. Pour qu'elle devienne un élément essentiel du décor des édifices, qu'elle s'étende à l'ensemble des sols, et aussi des parois et des voûtes, il faudra une véritable révolution architecturale, déterminée à la fois par le progrès de la technique de la construction et par des conditions politiques, sociales et psychologiques nouvelles.

A la fin du I^{er} siècle de notre ère, la société impériale, qui réunit désormais les Romains de souche et l'élite des peuples vaincus, devient plus démocratique. Les énormes différences de fortune qui séparaient à l'époque hellénistique une petite minorité de magnats d'un prolétariat misérable tendent à s'atténuer. Une classe moyenne formée par la bourgeoisie d'innombrables municipes profite désormais, grâce à la prospérité économique, des avantages réservés jusque-là aux rois et aux riches. Les édifices les plus somptueux des villes romaines ne sont plus les palais des grands, mais les temples, les thermes, les salles de spectacle, toujours accessibles aux petites gens et même aux esclaves.

La technique architecturale met des moyens nouveaux au service de cette

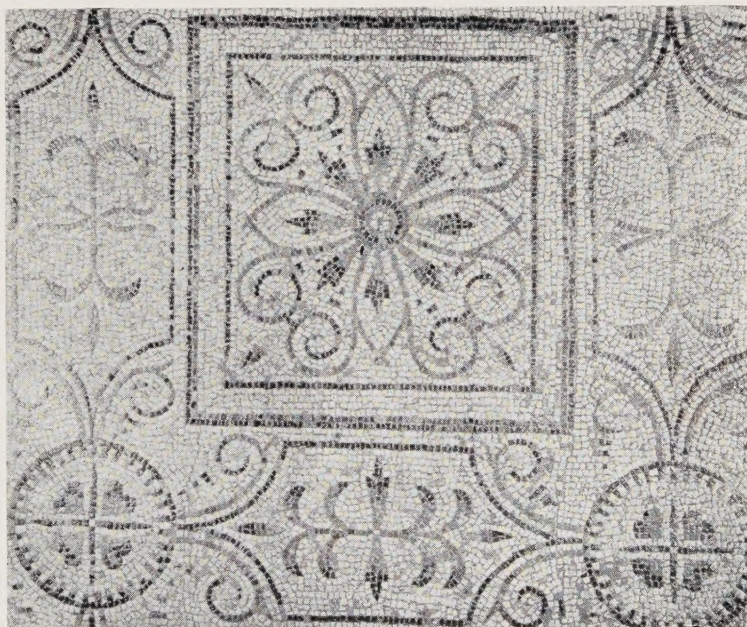


FIG. 6. — EL DJEM. — Mosaïque de style fleuri du milieu du II^e siècle après J.-C. Musée du Bardo.

conception sociale du luxe : à partir de la fin du 1^{er} siècle l'invention de la voûte d'arête permet de couvrir d'immenses espaces : le Colisée, les Marchés de Trajan, la coupole du Panthéon, accueillent la population d'une métropole gigantesque. Mais ce progrès comporte une rançon : pour porter les masses de ciment des superstructures, il faut des murs énormes, massifs ; aux façades rectilignes se substitueront des courbes, qui concentrent mieux les résistances aux poussées. Ces innovations bouleversent les principes classiques du décor, conçus pour des monuments à charpente.

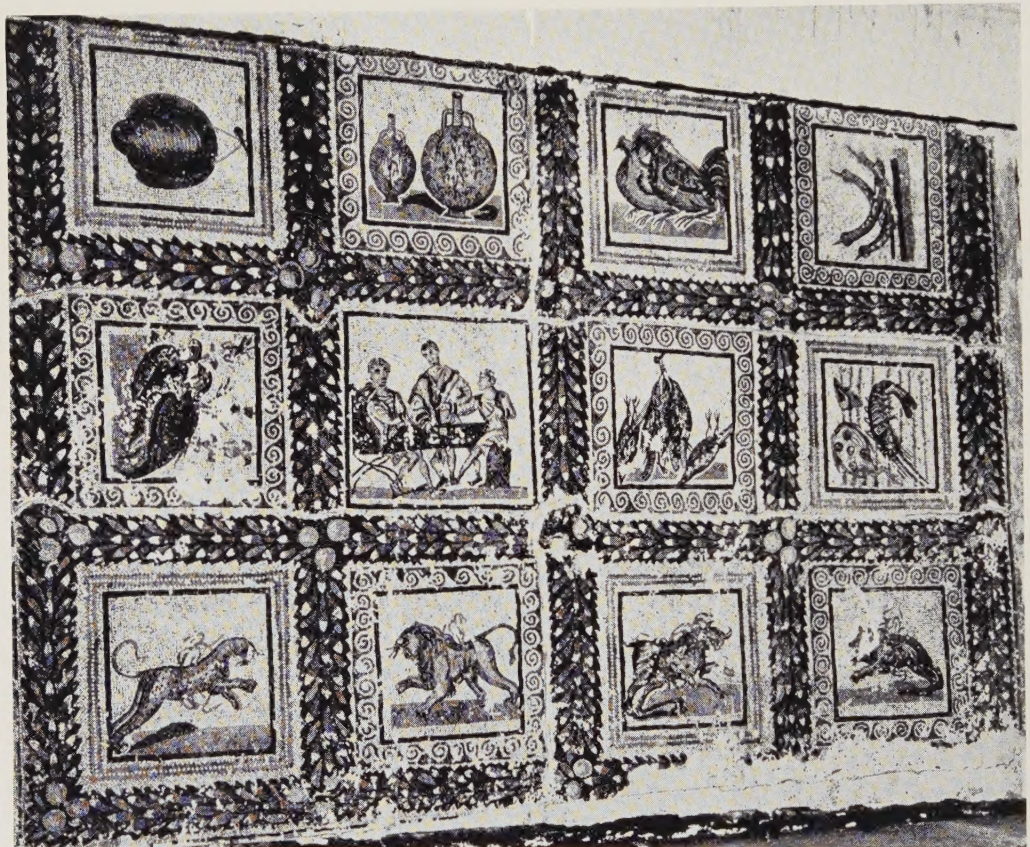


FIG. 7. — EL DJEM. — Joueurs de dés, animaux, natures mortes, mosaïque du milieu du 11^e siècle après J.-C. Musée du Bardo.

L'intérêt principal ne se porte plus maintenant sur la façade mais sur l'intérieur. Le monument constitue désormais à lui seul un monde à part, isolé du dehors par ses voûtes et ses murs. Quand il pénètre dans l'un de ces bâtiments, le Romain se trouve transporté, comme Psyché dans le conte d'Apulée, dans un palais enchanté où toutes les richesses et les merveilles de l'univers s'offrent à ses yeux : « Les plafonds aux caissons de thuya et d'ivoire curieusement sculptés, sont soutenus par des colonnes en or ; les parois, revêtues toutes d'argent ciselé, offrent aux regards, dès qu'on entre, des bêtes sauvages et d'autres animaux. ... Quant aux pavements, des

pierres précieuses taillées menu y opposent leurs couleurs en formant des dessins variés. Heureux, certes, deux et trois fois heureux ceux dont les pieds se posent sur des gemmes et sur des perles. » Dans ce monde fantastique, les règles ordinaires de la logique n'existent plus : on ne s'étonne pas de voir le sol lui-même couvert d'un décor tout aussi riche et tout aussi animé que les parois et les plafonds. Il ne s'agit plus de quelques tableaux isolés au milieu d'un pavement monochrome ou géométrique : de grandes compositions s'étendent au parterre entier des salles. Tantôt on imagine de leur faire reproduire les divisions et le décor des voûtes, comme si les visiteurs marchaient sur un miroir. D'autres fois il semble qu'une glace transparente recouvre un bassin où nagent des poissons, des dieux marins et même des navires.

Un des exemples les plus anciens et les plus caractéristiques de cette conception monumentale de la mosaïque se trouve dans les Thermes d'Acholla, construits vers la fin du règne de Trajan, au temps où ce prince triomphait des Parthes (113-



FIG. 9. — ACHOLLA. — Hercule, détail du pavement d'une villa, 184 après J.-C. Musée du Bardo.



FIG. 8. — ACHOLLA. — Les travaux d'Hercule, pavement de la salle à manger d'une villa de la fin du 11^e siècle après J.-C. Musée du Bardo.

117). Selon le principe que nous venons d'indiquer, l'immense tapis recouvrant le sol du grand hall que bordaient les piscines froides reflète les frises de la voûte, ses médaillons, les tableaux rectangulaires qui en occupaient le ciel, et ceux, triangulaires que ménageaient entre elles les nervures ; ces nervures mêmes se retrouvent dans les bandes qui séparent les tableaux chargés de figures dorées qui imitent les stucs. A l'unité de composition correspond l'unité d'inspiration autour d'un thème unique : la royauté universelle de Bacchus. Les poètes alexandrins, transposant en mythe la geste d'Alexandre, avaient imaginé qu'aux temps préhistoriques, Dionysos

avait conquis l'Orient tout entier et en particulier les Indes. Le dieu du vin était devenu ainsi le modèle idéal des grands princes guerriers et civilisateurs. Cette mystique, longtemps considérée avec méfiance par les Romains, commençait d'être admise par les Empereurs au début du II^e siècle. Trajan, qui se posait ouvertement en successeur d'Alexandre, acceptait comme lui d'être salué *Neos Dionysos* : c'est donc le triomphe impérial que le mosaïste d'Acholla célèbre, sous le couvert d'une allégorie qui rappelle les procédés employés par les poètes épiques du temps. Aux scènes purement mythologiques se mêlent d'ailleurs des détails empruntés directement



FIG. 10. — SOUSSE. — Triomphe de Bacchus,
mosaïque d'une villa du début du III^e siècle après J.-C. Musée de Sousse.

à l'art triomphal contemporain (fig. 3) : un grand trophée, une Victoire qui s'avance en char, au milieu de Tritons et des Vents qui symbolisent la soumission de la nature entière au vainqueur. Sur une large bande de lauriers, trois médaillons présentent les images de la triade capitoline, protectrice de l'Etat Romain, que l'empereur honorait d'une dévotion particulière. Les autres tableaux sont tout à fait dans l'esprit de la poésie alexandrine : la recherche du détail gracieux et pittoresque, une sensualité qui va souvent jusqu'à l'érotisme, font oublier le sens symbolique des marines où tout un peuple de génies et de nymphes se mêle aux poissons, des paysages où les centaures combattent les fauves, les satyres lutinent des nymphes.



FIG. 11. — Cirta. — Triomphe de Neptune, mosaïque du temps de la Tétrarchie (283-305). Paris. Musée du Louvre. Phot. Archives Photographiques.



FIG. 13. — DOUGGA. — Conducteur de char, vainqueur, mosaïque du milieu du IV^e siècle après J.-C. Musée Alaoui.

minces et droites, forment sur le fond blanc qui demeure largement apparent, des figures géométriques simples, où s'insèrent un petit nombre de motifs décoratifs : la pelte ou bouclier d'amazone, les torsades et les tresses de vannerie. Ce style géométrique se retrouve à la même époque dans les mosaïques d'Italie et de Germanie. Il correspond donc à une orientation du goût commune à tout l'Empire.

Tout en se pliant à des tendances générales dictées par l'esprit du temps, les différentes écoles conservent leur originalité. Les mosaïstes italiens n'admettaient guère la polychromie et se contentaient de décors noirs sur fond blanc. Cette mode s'explique par une préoccupation logique, les figures noires ressemblant aux ombres que la lumière projette sur le sol. Mais les Africains la jugeaient sans doute triste et monotone ; leur idéal esthétique, tel que le définit Apulée, au milieu du

Dans le traitement de ces figures apparaît une précision réaliste fort éloignée déjà de l'impressionnisme de la génération précédente. Les contemporains de Trajan revenaient en effet à l'étude des modèles classiques, sans oublier cependant les acquisitions de leurs prédécesseurs dans l'utilisation des jeux de lumière et de la profondeur spatiale. Ce retour à la rigueur classique se manifeste aussi dans les décors géométriques, réservés aux salles annexes : des lignes noires,

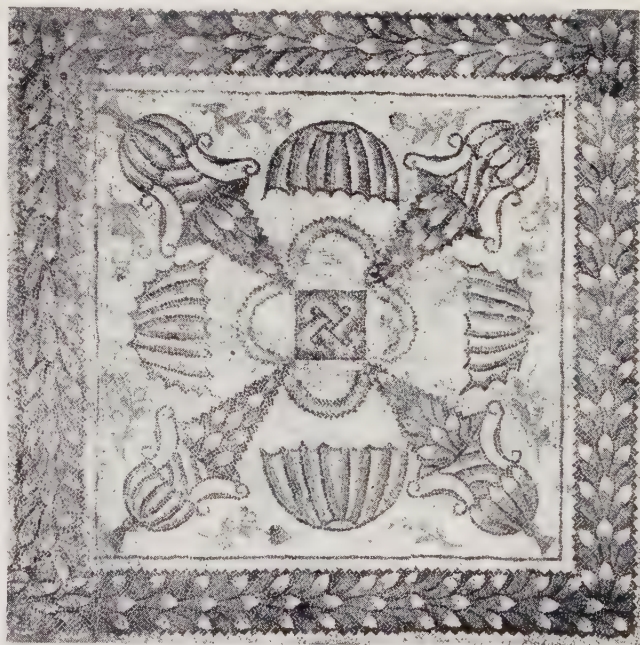


FIG. 12. — THUBURBO MAJUS. — Mosaïque prophylactique de la fin du III^e siècle. Tunis. Musée du Bardo.

II^e siècle, apparaît très proche de celui de notre XVIII^e siècle. En principe l'art est réaliste et cherche à donner l'impression de la nature vivante et animée; mais le domaine où il puise son inspiration est bien moins le monde réel qu'un décor de théâtre, où les êtres surnaturels se mêlent aux hommes, où les choses sont arrangées et ordonnées en fonction de règles esthétiques. Le modèle était fourni en fait par les grands spectacles des pantomimes, ballets savants à la mise en scène somptueuse, servie par une machinerie extrêmement ingénieuse. Jamais la mosaïque n'a été plus proche de la peinture. Aussi habiles à utiliser le

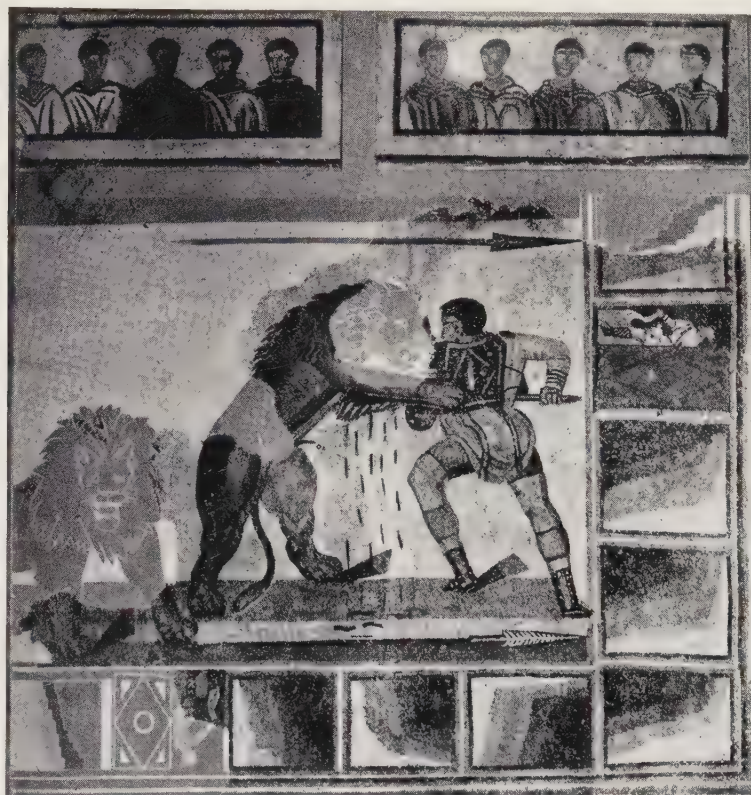


FIG. 14. — THELIPE. — Combat avec des lions dans le cirque, mosaïque du IV^e siècle après J.-C. Musée du Bardo.

dessin que la couleur et la lumière, les artistes de ce temps nous ont laissé des nus féminins pleins d'une grâce voluptueuse (fig. 4), comme le Printemps de la Chebba ou les nymphes marines de Lambèse, signées du grec Aspasio; des figures masculines athlétiques, comme le *Neptune triomphant* d'Acholla (fig. 5); dans la villa que décorait cette œuvre, des masques dionysiaques animés d'une vie saisissante se mêlent à une nature morte. Ces figures sont le centre de compositions réglées avec une précision mathématique, où les accessoires réduits et stylisés n'ont de fonction qu'ornementale : dans le *Triomphe de Neptune* d'Acholla l'axe de la figure du dieu coïncide avec la médiatrice verticale du tableau, le bord supérieur de la caisse du char avec la médiatrice horizontale; l'élan des chevaux marins, dressés en symétrie héraldique de chaque côté du dieu, dessine les côtés d'un triangle équilatéral dont la pointe tombe au milieu de la base du cadre; les pointes du trident, les crinières et les nageoires des chevaux, les traits brisés qui servent à noter les flots, arabesques élégantes et abstraites, concentrent l'intérêt sur la figure du maître des eaux, superbe de puissance physique et d'autorité : la réminiscence du *Quos ego* virgilien est évidente.

Les pavements non figurés perdent leur sévérité géométrique; un style fleuri,

apparenté à celui de la Villa d'Hadrien à Tibur, utilise avec prédilection les motifs végétaux, palmettes et rosaces, couronnes de feuillage (fig. 6).

Cet art raffiné et savant, intellectuel et sensuel à la fois, répond exactement à la rhétorique d'Hérode Atticus et d'Aelius Aristide, de Fronton de Cirta et d'Apulée de Madaure. Il exprime l'optimisme, la confiance en un monde ordonné et apaisé par la bienveillance de la Providence, l'intelligence grecque et la force romaine unies au service d'un même idéal humaniste. Il ne survivra pas à la grande crise d'inquiétude déclenchée dès 170 par les premières poussées germaniques : les troubles politiques, économiques et sociaux, la poussée mystique païenne et chrétienne, font naître alors des œuvres passionnées et tumultueuses. Pour mieux exprimer l'intensité des sentiments, les artistes s'affranchissent de la discipline classique et reviennent à un impressionnisme proche de celui de l'école claudio-flavienne. La rigueur et la réserve de la composition disparaissent des pavements ornementaux, envahis par un foisonnement de tresses, de guirlandes, de couronnes végétales et de ramages encadrant des motifs de plus en plus complexes (fig. 7). Certaines mosaïques de la fin du II^e siècle ressemblent à des tapisseries : celles par exemple qui ornaient à Carthage la somptueuse « villa de la volière », ou, à Acholla, la maison d'un notable parvenu, grâce à la faveur de Commode, à la plus haute dignité de l'Empire, le consulat ; le pavement de la salle à manger de cet homme politique évoquait les travaux d'Hercule, « patron » religieux de l'Empereur. Mais la figure du héros (fig. 9) et celles de ses monstrueux adversaires, isolés les uns des autres au milieu de médaillons qu'en-

tourent des guirlandes végétales, ne sont plus que des thèmes ornementaux parmi d'autres (fig. 8).

Le chef-d'œuvre de cette période est sans doute la mosaïque des travaux agricoles de Cherchel. En soulignant jusqu'à l'exagération l'effort de ces vignerons, occupés à labourer et à biner, le mosaïste a donné à ce tableau champêtre l'intensité dramatique qui anime, à la même époque, les scènes de bataille des monuments triomphaux. On retrouve le même pathétique, inspiré cette fois par le mysticisme religieux,



FIG. 15. — CARTHAGE. — Le Seigneur Julius, mosaïque du IV^e siècle après J.-C. Musée du Bardo.

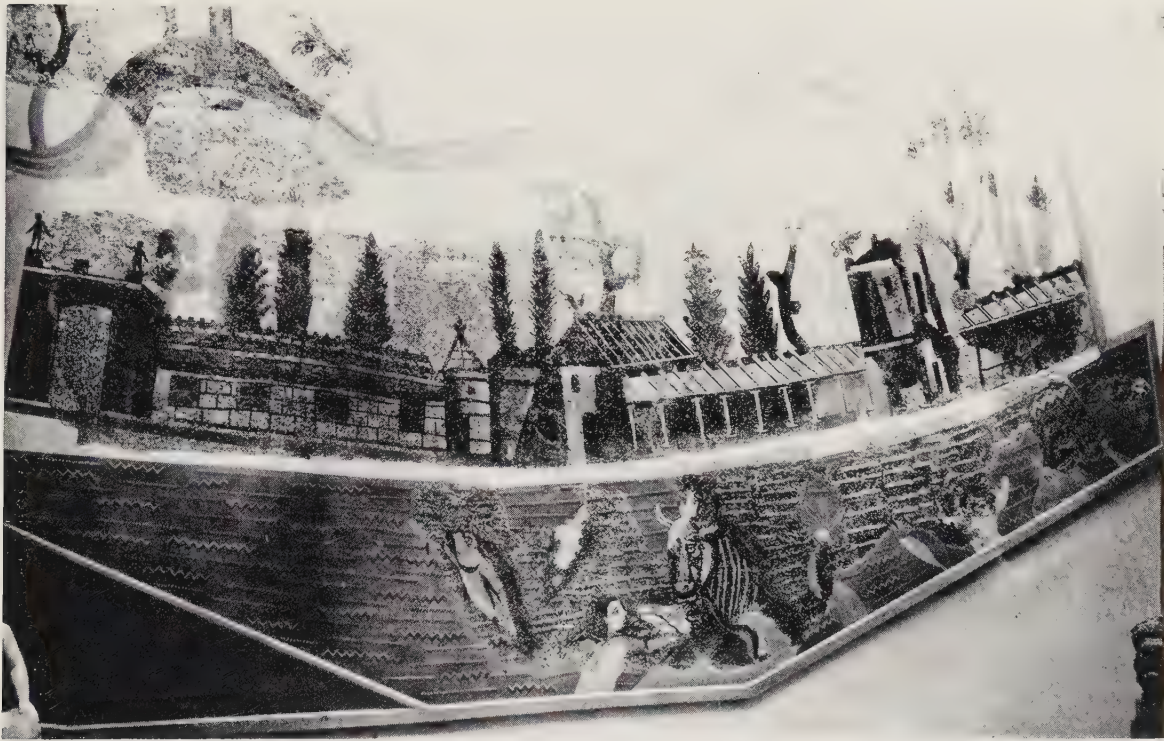


FIG. 16. — CARTHAGE. — Domaine au bord de la mer, mosaïque du IV^e siècle après J.-C. Musée du Bardo.

dans un grand triomphe dionysiaque (fig. 10) découvert à la fin du siècle dernier à Sousse, au milieu d'une villa dont les ruines contenaient aussi le célèbre portrait de Virgile composant l'Enéide : le thème est celui qu'avait utilisé, un siècle plus tôt, le maître d'Acholla. Mais que nous sommes loin de la mythologie alexandrine ! Ce Bacchus impassible en lourde robe chamarrée, couronné par la victoire dans un char « où l'or se relève en bosse » est déjà un triomphateur byzantin. L'évolution s'explique quand on constate l'exacte parenté de composition entre la mosaïque et un relief de l'arc tétrapyle de Lepcis Magna, dédié en 203 à Septime Sévère. Ce rapprochement n'a pas seulement l'intérêt de nous donner la date de l'œuvre et en même temps celle des autres mosaïques de la même maison, jusqu'ici fort discutée : le portrait du poète, attribué longtemps à la fin du I^{er} siècle, était rajeuni par certains savants jusqu'au milieu du III^e siècle. Nous constatons l'influence du cérémonial de cour sur le décor privé ; par cette voie s'introduit un hiératisme solennel qui s'oppose au tumulte pathétique des scènes animées : cette dialectique, sensible sur l'arc, dans le contraste des épisodes guerriers et des cérémonies religieuses, exprime le désir de retrouver, au-delà des troubles et des luttes, un ordre fondé sur une métaphysique nouvelle. Virgile lui-même, dans son trône qu'encadrent les Muses, en riches robes de théâtre, est déjà un mage vaticinant, prophète du « siècle d'or ». Cette tendance mystique ne cessera de se développer au cours du III^e siècle. Nous la

voyons s'affirmer au temps de la tétrarchie (285-305) dans le triomphe de Neptune de Ciria-Constantine, conservé au Louvre (fig. 11). Cette composition, majestueuse malgré sa lourdeur, mérite d'être rapprochée des plus anciennes mosaïques de Piazza Armerina, que nous attribuons à la même période. Elle dérive directement des stèles votives que la piété des initiés multipliait dans les temples : le dieu et sa compagne nimbés, sous le voile soutenu par des génies ailés, feraient figure de saints médiévaux, sans leur nudité, vestige anachronique de la tradition païenne; les assistants, les chevaux marins du char, sont figés autour d'eux dans une symétrie héraldique.

Les œuvres de ce temps ne sont pas sans doute aussi soignées, aussi habiles que celles du siècle précédent; les personnages, les éléments du décor sont disposés sur un fond neutre sans aucun souci de perspective, comme des soldats de carton; le dessin est gauche, les fautes d'anatomie souvent choquantes. Mais l'inspiration est plus proche de la vie, des préoccupations quotidiennes, qu'au temps de l'apogée. Dans cette période de troubles, de misère, d'angoisse physique et morale, il n'y avait plus place pour l'art gratuit. D'ailleurs, malgré l'appauvrissement économique, la mosaïque devenait de plus en plus un art populaire. On trouvait maintenant des ateliers dans toutes les villes, voire dans les villages, les grands domaines ruraux. Le nombre des pavements se multiplie donc, de sorte que la majorité de ceux que conservent nos musées datent du Bas Empire. Beaucoup d'artisans n'étaient plus capables de dessiner un tableau avec personnages; ils se contentaient de compositions ornementales, dans lesquelles s'insèrent quelques figures humaines, ou, de plus en plus souvent, animales. Les masses africaines d'ailleurs n'avaient jamais pleine-

ment été conquises par le naturalisme; comme leurs ancêtres puniques, comme leurs descendants islamisés, les plébéiens de l'Afrique romaine préféraient instinctivement un décor abstrait, où certains signes au moins sont chargés d'une signification magique. Beaucoup de mosaïques du III^e et IV^e siècle sont de véritables talismans réunissant toutes sortes de symboles — la feuille de lierre, la vigne, la rose, les tiges de millet, les poissons, les couronnes, le phallus, bien d'autres encore — propres à détourner de la maison les influences néfastes, dont la plus redoutée était celle de l'*invidus*, le mauvais œil (fig. 12).

C'est cet art populaire qui donne naissance dans le courant du IV^e siècle, à la mosaïque chrétienne. Les grands sei-



FIG. 17. — CARTHAGE. — Dame diadémée et nimbée. mosaïque de la fin du IV^e siècle après J.-C. Musée du Bardo.

gneurs continuent d'orner leurs villas de tableaux profanes, souvent même explicitement païens, qui représentent des chasses, des courses de chars et autres jeux du cirque (fig. 13-14), ou leur vie luxueuse de châtelains déjà tout proches des barons du moyen âge (fig. 15 et 16); nous y retrouvons aisément l'influence de la tradition classique. Pendant ce temps les fidèles utilisaient sans scrupules pour décorer les églises, le répertoire symbolique qui avait servi à calmer leurs inquiétudes superstitieuses. Les quelques emblèmes proprement chrétiens qui s'y introduisent, le monogramme du Christ par exemple, étaient eux-mêmes considérés comme des phylactères particulièrement efficaces. Le Sauveur n'était-il pas avant tout le vainqueur des démons? Ainsi se reflète dans l'art, divisé désormais en deux courants parallèles, le

durcissement de la hiérarchie sociale et l'opposition non seulement matérielle mais spirituelle entre les classes. Le dualisme se manifeste non seulement dans l'inspiration mais dans la forme : lorsqu'ils ont à représenter des personnages, les mosaïstes populaires utilisent tantôt un style linéaire, qui correspond au dessin incisé des plaques tumulaires, tantôt un style « par taches » qu'on peut rapprocher des reliefs plats sculptés ou modelés en terre cuite. Ces techniques, dont l'origine se trouve dans l'art punique, avaient survécu pendant toute la durée de l'Empire, mais elles n'avaient pas pénétré avant les dernières années du IV^e siècle dans le domaine pictural. On peut juger de la distance qui sépare ces deux domaines en comparant deux œuvres qui doivent dater l'une et l'autre de l'extrême fin du IV^e siècle : la Dame diadémée et nimbée (fig. 17) — sans doute quelque allégorie philosophique — récemment découverte à Carthage, dont la perfection picturale égale les meilleures réussites du temps des Antonins, et l'un des naïfs portraits ornant les tombes de Tabarka. L'unité de culture qui avait fait la force spirituelle de l'Afrique romaine était définitivement rompue. L'irruption des Vandales allait la rétablir par nivellement en ruinant la noblesse terrienne. Elle ne nuit pas sensiblement aux artisans populaires, qui



FIG. 18. — BORDJ EL IOUDI. — Daniel dans la fosse aux lions, mosaïque du V^e siècle après J.-C. Musée du Bardo.

empruntent même peut-être à l'occasion aux envahisseurs quelques thèmes, tel le Daniel aux lions, curieusement semblable sur les boucles de ceinturons germaniques et sur une mosaïque de Bordj el Ioudi (fig. 18). Mais la pauvreté de leurs moyens et de leur inspiration limitait l'activité de ces ateliers aux tâches mineures. Quand les autorités byzantines entreprirent un grand effort édilitaire, dans l'Afrique reconquise par l'armée de Bélisaire, il fallut faire venir d'Orient des mosaïstes demeurés fidèles à la grande tradition hellénistique. Des dizaines de sols d'églises couverts d'un décor naturaliste où l'acanthé se marie à la vigne, les oiseaux alternent avec les poissons, attestent avec la virtuosité de ces imagiers, la richesse rendue au pays par une politique que les historiens modernes ont trop souvent condamnée sur le seul témoignage partial de Procope. Au VII^e siècle le répertoire s'appauvrit et l'habileté technique décline à nouveau; cependant la conquête arabe ne mit pas un terme à l'activité des officines. Au X^e siècle de notre ère encore, le Mahdi Obeid Allah faisait paver son palais de Mahdia de mosaïques dont les cubes assez grossiers forment des entrelacs et des palmettes assez proches de celles qui décorent les plus tardives églises de Carthage.

Ainsi pendant un millénaire, la mosaïque africaine unit d'une chaîne continue l'art hellénistique et celui de l'Islam. Son histoire reflète à travers la variation des conceptions esthétiques, l'immense travail d'enfantement d'une société où s'élaborent, dans tous les domaines, les principes d'un ordre nouveau. On a trop longtemps considéré cette évolution comme une décadence; trop souvent aussi on a négligé la valeur et l'originalité de l'apport africain. Sous leurs aspects divers, les œuvres produites par les artistes de cette province méritent de prendre place, à côté des travaux littéraires de leurs concitoyens païens et chrétiens, dans le patrimoine spirituel commun de l'humanité civilisée.

GILBERT-CHARLES PICARD.

RÉSUMÉ : *Roman mosaics in North Africa.*

The development of mosaics corresponds to an aesthetic conception proper to imperial Rome, its aim being to create inside the huge edifice designed by the architects a fantastic domain where the citizens of the empire find gathered together all the wonders of the world under their sway.

The art of the mosaic in Africa was born towards the end of the first century B.C.; in its first masterpieces, discovered at Zliten in Tripolitania, there is to be found an impressionism also to be seen in Nero's House of Gold, and at Pompei. The revelation in the course of these last few years, at Acholla in eastern Tunisia, of several *ensembles* covering the whole of the second century, enables us to follow the evolution of the style: a certain return to classicism under Trajan and Hadrian, which does not, however, efface the Baroque tendency, profoundly in tune with the African temperament; at the time of Antoninus, a sensual realism closely akin to the aesthetics of Apuleius; under Marcus Aurelius, the sudden revelation of the perils menacing civilization resuscitates a passionate, romantic art to which, in the day of Septimus Severus, will be apposed a hieratic tendency directly inspired by neo-Platonic mysticism. The beginnings of Byzantine iconism can be noticed from this period; but with Christianity is born, parallel to the official art reserved for the wealthy classes, a popular tendency which is naive and clumsy, but not devoid of savour.

PASITHÉE

MARÉCHALE DE RETZ

ET SES COLLECTIONS

LA duchesse de Retz (fig. 1 et 4), qui fait dresser ici l'inventaire des collections de son mari et des siennes, était, alors, une des plus grandes dames de France. Elle venait de perdre son second mari, auquel elle avait apporté la terre de Retz, Albert de Gondy, personnage important (né en 1522), quoique petit-fils d'un meunier florentin, très apprécié par Charles IX dont il avait négocié le mariage, et de la Reine-Mère à laquelle il aurait inspiré la Saint Barthélemy; il avait été nommé Maréchal de France (1573), gouverneur de Nantes (1578), général des galères et gouverneur de Provence (1579); Henri III semble l'avoir moins apprécié, mais il joua encore un rôle sous Henri IV auquel il se rallia après avoir passé le temps de la Ligue dans le moulin familial en Italie. Pour elle, Claude-Catherine de Clermont-Dampierre, elle était fille de Jeanne de Vivonne, dame d'honneur de la Reine Louise de Lorraine; on vantait sa beauté, son esprit, et elle tenait un salon littéraire, le *Salon vert*, dans lequel le



FIG. 1. — La duchesse de Retz, dessin par l'anonyme Lécureux (Marc Duval), B. N., Est. Phot. B. N.



FIG. 2. — Château de Noisy-le-Roi dans la forêt de Marly, construit pour Mme de Retz, gravure par Israël Silvestre. B. N., Est. Phot. B. N.

poète Desportes jouait un rôle éminent (Mme de Retz était cousine du marquis de Pisany, père de Mme de Rambouillet). Amie intime de la duchesse de Nevers, cousine de Brantôme et d'Hélène de Surgères, très bien en cour, vivant dans un milieu d'hommes de lettres, d'artistes de musiciens qu'à bien su évoquer M. Jacques Lavaud¹, à la fois à Paris dans l'ancien hôtel de Dampierre (fig. 3), situé au coin des actuelles rues de Castiglione et Saint-Honoré, et aussi dans le château de Noisy, près de Marly-le-Roi (fig. 2), « riche enclos d'un

superbe édifice », elle possédait une très importante fortune estimée par Lestolle dès 1575 à quinze ou dix-huit mille livres d'argent liquide et de biens en meubles, et à cent mille livres de rentes. Devenue très dévote à la fin de sa vie, elle avait eu beaucoup de succès qu'elle avait dûs autant à son intelligence qu'à sa beauté et à son charme.

Ces éléments nous permettent de comprendre ce que nous rencontrons dans son inventaire en dehors des armes, des bijoux, des tapisseries que nous ne pouvons décrire : dans la chambre de son mari, protégé de Catherine de Médicis et des rois de France depuis Charles IX, nous trouvons le portrait de la Reine-Mère avec ses enfants, copie ou original du fameux tableau de Clouet, brûlé malheureusement avant 1914 en Angleterre dans l'incendie de Castle-Howard² et le portrait des fils d'Henri II ainsi que leurs femmes, et de ses filles avec leurs maris ; dans le cabinet d'Albert de Gondi, on trouve une galerie historique de près de cent cinquante portraits de Rois, reines, seigneurs et dames, avec deux grands portraits de la Reine-Mère, ainsi que quelques tableaux religieux et mythologiques. Dans l'hôtel de Paris, l'inventaire cite des tableaux qui semblent du choix de la duchesse plus que de celui de son mari : une *Panthée*, sujet emprunté à une tragédie de son familier Billard (fig. 5), des allégories de l'Amour (*Cupidon et la Mort*, *Cupidon avec un barbet et un lapin*, *allégorie de la Vie*), et trois curieuses peintures qui devaient composer un ensemble, et constituer une grande allégorie de la *Fontaine de Vie*. Sur l'un, une fontaine avec trois dames toutes belles-filles de la duchesse, et sur les deux autres quatre et trois grandes dames. Il y avait aussi, *Charles IX* (fig. 7) et *Henri IV*

(fig. 8) à l'antique, et Henri III de même, ainsi que plusieurs tableaux religieux³.

Les peintures de l'école de Fontainebleau étaient nombreuses, un *Sacrifice*, un *satire dans un navire*, une *femme échevelée*, une *femme qui se mire avec un homme qui la regarde*, *Mars et Vénus*, *Atalante*, *déeses avec un Cupidon* ou des *satyres*, *courtisanes*, une *femme nue*, deux *dames au bain*; peut-être y avait-il aussi des tableaux italiens; la *femme qui dort* et le *satyre* font penser à la copie d'un Titien.

L'intérêt de la duchesse que ses admirateurs appelaient Dictynne, Artemis ou Pasithée, pour la littérature et les arts est attesté non seulement par le tableau représentant *Panthée* dont nous avons parlé, par deux portraits de Michel-Ange, mais par deux petits tableaux représentant *Pétrarque et Laure*, allusion au pétrarquisme de son groupe littéraire.

On remarquera, enfin, à quel point ces tableaux semblent démodés à l'époque de sa mort, car leur estimation est, alors, extrêmement faible.

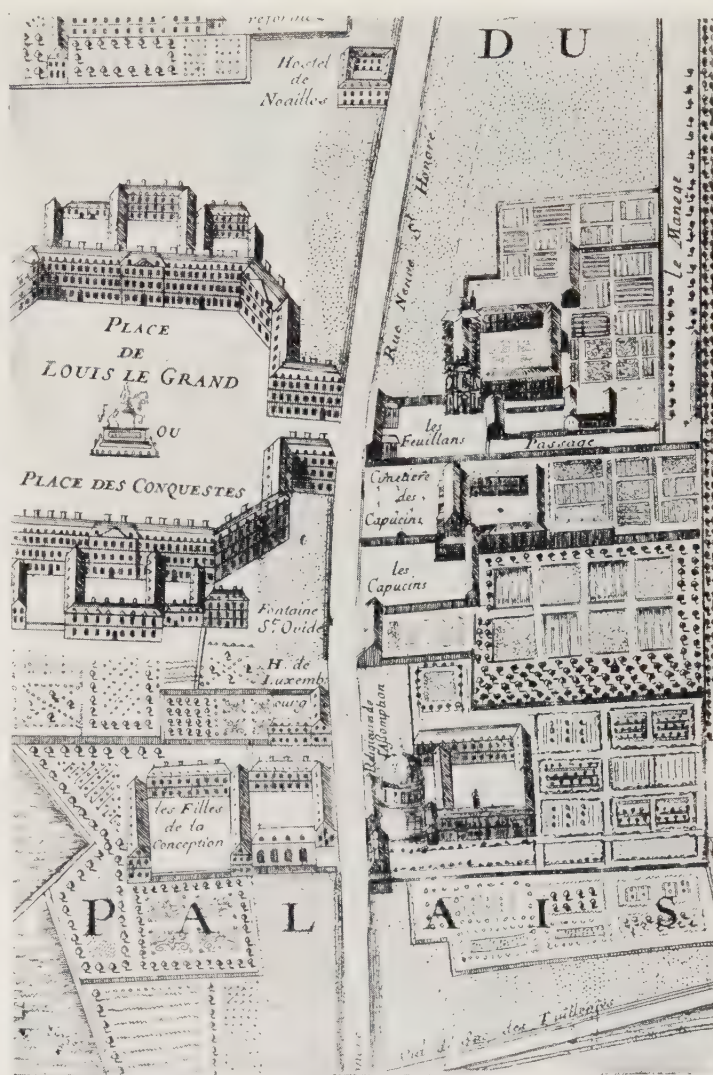


FIG. 3. — Plan du XVIII^e siècle représentant le quartier alors transformé par la place Vendôme où se trouvait au XVI^e siècle l'hôtel de Mme de Retz.
B. N., Est. Phot. B. N.

G. WILDENSTEIN.

INVENTAIRE

A. — INVENTAIRE APRÈS DÉCÈS D'ALBERT DE GONDY, DUC DE RETZ..., A LA REQUÊTE DE CLAUDE-CATHERINE DE CLERMONT, SA VEUVE, EN SON NOM ET COMME TUTRICE DE HENRY DE GONDY, LEUR PETIT-FILS MINEUR ⁴..., EN L'HOTEL DE RETZ, VIS-A-VIS LE LOUVRE (26 octobre 1602).



FIG. 4. — La duchesse de Retz, dessin par Jean de Court.
B. N., Est. Phot. B. N.

EN UNE CHAMBRE
AU DESSUS DE LA SALLE DU COMMUN...

Item, ung grand tableau, de six piedz en carré ou environ, garny de sa bordure de boys doré, où est figuré sur thoille l'*Histoire de Pantée et de Bradatas son mary* ⁵, prisé. 45 l.

Ung autre grand tableau où est figuré la *feue Royne, Mère du Roy*, garny de sa bordure de boys, aussy doré par filletz et aux quatre coings, prisé. 10 l.

Une autre tableau sur thoille où est figuré *Madame de Guise* ⁶ garny de sa bordure, aussi doré par filletz, prisé. 10 l.

Une autre tableau de pareille grandeur ou environ, sur thoille, où est figurée *deffuncte Madame de Nevers* ⁷, garny de sa bordure, aussi doré par filletz, prisé. 5 l.

Une autre grand tableau sur thoille, où est figuré une *Jalousie avec ung Cupidon et la Mort à costé*, garny de sa bordure, prisé. 15 l.

Ung autre tableau de quatre piedz en carré ou environ, où est figuré *Madame de Nevers, habillée à l'espagnolle*, garny de sa bordure, aussy doré par filletz, prisé. 5 l.

Une autre grand tableau sur thoille où sont figuré le *deffunct Roy Charles et le Roy a présent régnant, habillé à l'anticque*, avec sa bordure dorée, prisé. 20 l.

Ung autre moyen tableau, de cinq piedz de hault ou environ, où est aussy figuré le *deffunct Roy Henry, dernier déceddé, habillé à l'enticque*, aussy garni de sa bordure dorée par filletz et aux coings, prisé. 10 l.

Une autre grand tableau sur thoille, garny de son châssis et bordures, aussy dorés par filletz et aux coings, où sont figurés *quatre dames* savoir : *Madame la duchesse de Bar, sœur du Roy, feu Madame la duchesse de Beaulmont et deux autres*, prisé. 24 l.

Ung autre grand tableau sur thoille, garny de son châssis et bordures, où sont figurez *troys aultres dames*, scavoir *Madame de Randam et Mesdames les marquises de Maignellez et de Belle-Ile⁸*, prisé. 30 l.

Ung autre grand tableau sur thoille, garny de son châssis et bordures, où est figuré une *fontaine avec trois dames au dessus*, scavoir : *Madame la Connestable, Mademoiselle de Guize, feu Madame la marquise de Joigny⁹*, prisé. 24 l.

Ung autre petit tableau sur thoille, garny de son châssis sans bordures, où est figuré *ung petit enfant habillé de blanc qui tient ung arc en une main et la fleiche en l'autre, avec un barbet d'un coté et ung lapin de l'autre*, prisé. 10 l.

Ung autre tableau sur thoille, avec son châssis fait en auvalle, où est figuré une *Nativité*, qui se met à la cheminée de la grande chambre ou loge Madame de Raiz, entre les deux jardins, prisé. 9 l.

DU SAMEDY 9 NOVEMBRE DU DICT AN MIL SIX CENS DEUX, EN LA CHAPELLE DU DICT HOSTEL, A ESTÉ TROUVÉ LES TABLEAUX QUI ENSUIVENT :

Premièrement, ung tableau de frois piedz et demy de hault et quatre piedz et demy de large ou environ sur boys, avec sa bordure dorée à filletz aux quatre coings et au millieu, où il y a *plusieurs figures*, estant au dessus de l'autel d'icelle chapelle, prisé. 18 l.

Ung autre tableau de trois piedz de hault ou environ, painct sur boys, garny de sa bor-

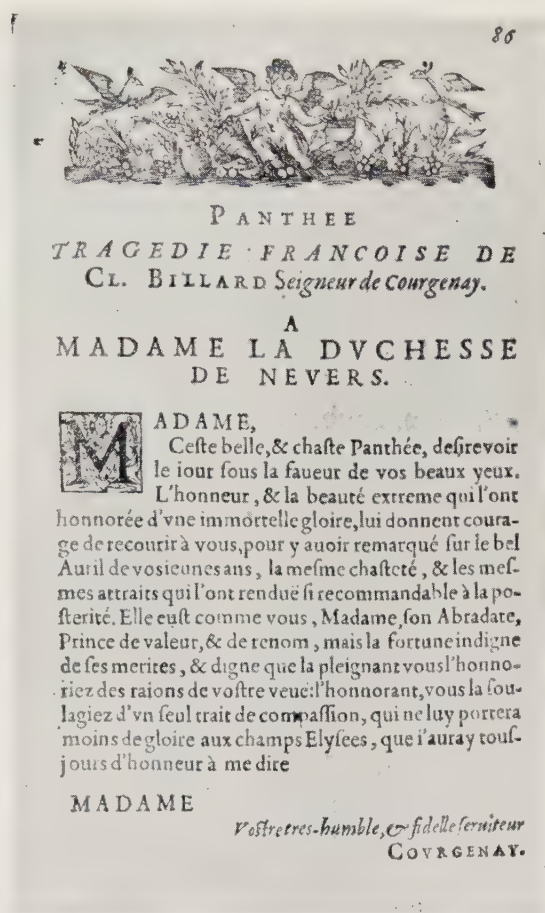


FIG. 5. — Dédicace par l'auteur, de *Panthée*, de Claude Billard, à la duchesse de Nevers, p. 86, des *Tragédies françaises* de Billard, 1610. B.N. Impr.

Mme de Retz possédait un tableau inspiré par cette tragédie, sans doute la scène centrale de la pièce « *Abradatus pleuré par Panthée qui se tue sur son corps* ». Phot. B. N.

dure aussi dorée par feuillets aux quatre coings et au millieu, où est figuré *ung Crucifiment au Mont de Calvaire*, prisé. 8 l.

Ung autre tableau de pareille grandeur ou environ, aussy painct sur boys, garny de sa bordure comme dessus, où est figuré une *Nativité de Nostre-Seigneur*, prisé. 10 l.

Ung autre tableau de *Saint François tenant une croix avec cruxifis*, painct sur boys, garny de sa bordure, et doré tout allentour, prisé. 8 l.



FIG. 6. — La duchesse de Savoie, dessin par Clouet.
B.N., Est. Mme de Retz semble avoir eu en sa possession
la peinture correspondant à ce dessin
(Voir note 20). Phot. B.N.

Ung autre tableau, de trois piedz de hault ou environ, painct sur boys, où est figuré *une femme et deux petits enfans*, garny de sa bordure, et doré aux quatre coings par filletz comme dessus, qui est cassé en deux endroictz, prisé. 4 l.

Ung autre tableau de deux piedz et demy de hault ou environ, painct sur boys, garny de sa bordure, où est figuré le *Dernier Jugement*, prisé. 9 l.

Ung autre tableau de *St Hierosme* painct sur boys, garny de sa bordure et doré comme dessus, prisé. 9 l.

Ung autre tableau d'une *Charité* painct sur le boys, de trois piedz de hault ou environ, garny de sa bordure et doré comme dessus, prisé. 10 l.

Sept autres petit tableau d'ung pied et demy de hault sur ung pied de large où sont figurés *plusieurs Cruxifimens* et autres, priséz ensemble. 30 l.

Huict autres petits tableaux de demy pied en carré ou environ, painct sur boys, de la *Passion de Nostre-Seigneur*, garnys de leurs bordures dorées, prisez ensemble. 8 l.

Quatre autres petitiz tableaux de pareille grandeur, de cuivre doré eslevé en bosse attaché sur du velours noir, garny de leurs bordures d'esbeyne noire, prisez ensemble. 6 l.

Ung *Crucifiment* de cire blanche, estans dans sa niche de boys, garny d'une grand vitre et les deux costez servant de fermeture de broderie, eslevé en bosse d'or et d'argent et de soye de plusieurs couleurs, où sont figuré et représenté *plusieurs personnages et animaux*, prisé. 12 l.

AU GRAND CABINET DE MADAME S'EST TROUVÉ .

Vingt quatre tableaux de deux piedz ou environ, garny de leurs bordures dorées par filletz ou sont figurés et *portraictz de plusieurs dames*, prisez ensemble. 24 l.

Ung autre tableau d'une *femme qui dort* et d'un *satire*, garny de sa bordure, prisé. 30 s. tz.

Ung autre tableau de deux piedz et demy de hault ou environ, garny de sa bordure, où est figuré sur thoille une *femme eschevelée*, rompue, tel quel. 15 s. ¹⁰

B. — INVENTAIRE DU CHATEAU DE NOISY, AU VAL-DE-LAYE...

Huict figures, scavoir quatre où sont pourtraictz : *de petits enfans par deux foyz*, façon de terre, la figure de la teste d'une femme de marbre blanc, et l'autre est la figure de deux hommes aussy de marbre blanc qui

reprennent une lutte, qui est presque toute rompue, prisé le tout ensemble. 10 l.

Le *portraict de deux chiens de terre*, prisez ensemble. 20 s. tz.

ENSUIVET LES TABLEAUX :

Premièrement, au Cabinet a esté trouvé la quantité de deux cens vingt cinq petits tableaux d'un pied en carré ou environ, ausquelz sont les *portraits de plusieurs Roys et Roynes, Princes, Princesses, Ducs, Duchesses et autres Seigneurs et Dames* garniz de leurs bordures de bois de plusieurs façons, priséz à raison de 30 s. la pièce, vallent au d. prix la somme de 337 l. 10 s. tz.

Dix sept autres tableaux de plusieurs grandeurs, les ungs de deux piedz, ou sont aussy *portraits plusieurs Roys et Seigneurs*, l'un d'iceulx faict de plume, fort gasté, prisé la pièce 30 s., vallent ensemble au d. prix, la somme de 25 l. 10 s.

Ung tableau de quatre piedz de hault et de trois piedz et demy de large ou environ, où est despainct, sur toille, *ung homme et une femme vestuz à l'antique*, garny de sa bordure de bois doré, prisé. 10 l.

Ung autre tableau de sept piedz de hault ou environ et de quatre piedz de large, où est déppeinct sur toille la *feue Royne, Mère du feu Roy*, estant vestue à la royalle, le d. tableau estant descousu et déchiré, garny de sa bordure de bois doré, prisé. 6 l.

Ung autre tableau, faict en ovalle, où est deppeinct sur bois *deux dames qui sont au baing*, garny de sa bordure de bois doré, prisé. 10 l.

Ung autre tableau de quatre piedz en carré ou environ, où est déppeinct sur bois *les Enfans d'Israël estant au désert*, garny de sa bordure, prisé. 12 l.

Ung autre tableau de quatre à cinq pieds en carré ou environ, où est déppeinct sur toille *Madame Claude, habillée de noir*¹¹, à la vieille façon, garny de sa boîrdure, prisé. 100 s.

Ung autre tableau de deux piedz et demy en carré, où est déppeinct sur toille *Madame la duchesse de Savoye avec son bonnet*¹², garny de sa bordure, prisé. 3 l.

Ung autre tableau de pareille grandeur ou environ, où est déppeinct sur toille *feu Monseigneur le duc de Nemours*¹³, prisé. 3 l.



FIG. 7. — Charles IX à l'antique, gravure éditée à Venise par Nicolo Nelli, 1567. B. N., Est.
Mme de Retz possédait un tableau de ce type.
Phot. B. N.

Ung autre tableau de deux piedz en carré ou environ, où est déppeinct sur la toille *une femme qui se mire, avec ung homme qui la regarde*, garny de sa bordure, prisé. 3 l.

Ung autre tableau de pareille grandeur, où est déppeinct sur toille *ung changeur*, prisé. 3 l.

Ung autre tableau de trois piedz en carré ou environ où est déppeinct sur toille la *feue Royne*, mère du feu Roy, estant habillée à la royalle et grandes manches d'hermine, garny de sa bordure de bois doré, prisé. 6 l.

Ung autre tableau de six piedz de hault ou environ, où est déppeinct sur bois *ung saint Sébastien*, prisé. 6 l.

Ung autre tableau de deux piedz en carré ou environ, où est déppeinct sur toille, *une Charité*, garny de sa bordure, prisé. 8 l.



FIG. 8. — Henri IV en Hercule,
gravure fin ^{xvi}^e siècle. B. N., Est.
Mme de Retz possédait un tableau
d'un *Henri IV à l'antique*.

Ung autre tableau de quatre piedz de hault ou environ, où est déppeinct sur bois *une Nostre-Dame tenant Nostre-Seigneur et plusieurs autres*, prisé. 10 l.

Trois autres tableaux de trois et deux piedz et demy en carré ou environ, en l'un desquelz est figuré un *St Hierosme*, en l'autre *ung Saint François* et en l'autre *une Magdelaine*, garniz de leurs bordures, prisez ensemble. 10 l.

Ung autre tableau de trois piedz en carré, où est déppeinct sur toille *une Sainte Suzanne*, garny de bois doré, prisé. 100 s.

EN LA PETITE CHAMBRE
DE FEU MON D. SEIGNEUR LE DUC DE RETZ
A ESTÉ TROUVÉ :

Ung grand tableau, où est déppeinct *la feue Royne, mère du feu Roy, avec le portrait de quatre enfans*, prisé. 10 l.

Item ung autre tableau, où est dépeinct et représenté *le Roy d'à présent*, estant de sa haulteur, garny de sa bordure, prisé. 10 l.

Item quatorze autres tableaux de cinq piedz de hault ou environ et de plusieurs largeurs, en l'un desquelz est déppeinct sur toille *le petit Roy*¹⁴, en l'autre *la Royne d'Escosse*¹⁵, en l'autre *le Roy Charles*¹⁶, en l'autre *sa femme*¹⁷, en l'autre *feu Monsieur le Duc*¹⁸, en l'autre *le feu Roy Henry dernier*, en ung autre *le Roy d'Espagne*¹⁹, en ung autre *Madame de Savoye*²⁰, en ung autre *la duchesse d'Urbain mère de la feue Royne mère*, en ung autre *les deux enfans de l'Empereur*²¹ et en ung autre *Monsieur d'Anguyen*²², le tout garny de bordeures de bois doré, prisés à 6 l. pièce, vallent ensemblement au d. prix. 84 l.

EN LA GRANDE SALLE DU D. CHATEAU,
A ESTÉ TROUVÉ :

Ung grand tableau de huit à neuf piedz de hault ou environ et de six piedz de large ou environ, où est déppeinct sur toille *ung Mars et une Vénus fort gasté*, garny de sa bordure, prisé. 20 l.

- Item ung autre tableau de six piedz en carré, ou environ, où est dépeinct sur toille *Attalanta*, garny de sa bordure de bois, prisé. 30 l.
- Item ung autre tableau de trois piedz en carré ou environ, où est dépeinct sur toille, *l'Empereur Charles-Quint*, garny de sa bordure, prisé. 4 l.
- Item ung autre tableau de cinq piedz de hault ou environ et de trois piedz de large aussy ou environ, où est dépeinct sur toille *Scipion l'Affricain*, garny de sa bordure, prisé. 20 l.
- Item ung autre tableau de trois piedz en carré ou environ, où est dépeinct sur toille *Micael-Ange*, garny de sa bordure, prisé. 20 l.
- Item quatre tableaux de trois piedz en carré ou environ, où est dépeinct sur toille *les cardinaux de Lorraine, de Guyse, Bourbon et Tournon*, prisez trois livres chacun, pour cecy. 12 l.
- Item deux autres petitz tableaux, où est dépeinct sur bois, en l'un *Laura* et en l'autre *Petrarca*²³, garniz de leurs bordures de bois, prisez ensemble. 8 l.
- Item ung autre tableau de deux piedz en carré ou environ, où est dépeinct sur toille, *la Royne de Portugal*²⁴, garny de sa bordure de bois doré, prisé. 20 l.
- Item un autre tableau de six piedz de hault ou environ, où est dépeinct sur bois *des déesses et Cupidon*, le d. tableau rompu et cassé, garny de sa bordure, prisé. 15 l.
- Item ung autre tableau de sept a huit piedz de hault ou environ et de quatre piedz de large ou environ, où est dépeinct sur toille *une Charité*, garny de sa bordure, prisé. 15 l.
- Item ung autre tableau de pareille haulteur et largeur ou est dépeinct sur toille *une déesse et une Vénus et Cupidon*, garny de sa bordure, prisé. 15 l.
- Item ung autre tableau de cinq piedz de hault ou environ et de trois piedz de large ou environ, où est dépeinct sur toille *une déesse qui dort et deux satyres*, garny de sa bordure, prisé. 15 l.
- Item huit tableaux de trois piedz en carré ou environ, en chacun desquelz est dépeinct *une Courtisane*, garny de leurs bordures, prisez quatre livres pièce, qui est au d. pris la somme de. 32 l.
- Item ung autre tableau de pareille grandeur, où est dépeinct sur toille *la fille du grand Turc*, garny de sa bordure, prisé. 4 l.
- Item ung autre tableau de cinq piedz de hault et de quatre piedz de large ou environ, où est dépeinct sur toille *une déesse qui est couchée et des satires aux pieds d'icelle*, prisé. 10 l.
- Item deux autres tableaux de trois piedz de hault ou environ et de cinq piedz de large, où est dépeinct sur toille à chacun *une femme nue*, sans bordure, prisé ensemble (article rayé).
- Item ung autre tableau de trois piedz en carré ou environ, où est dépeinct sur toille *le portraict de Micael-Ange*, prisé. 4 l.

(Minutier Central,
étude LXXVIII, liasse 104.)

NOTES

1. A qui nous devons beaucoup, car son beau livre sur Desportes constitue une très vivante évocation du Salon de Mme de Retz (*Ph. Desportes*, thèse, 1936, pp. 72-107 et pass.). Voir aussi CHAMARD, *Histoire de la Pléiade*, t. III, 1940, pp. 156-157 et pass.; Th. GRAUR, *Amadys Jamyn*, thèse, Paris, 1929, pp. 179-187.

2. Sur le tableau, voir DIMIER, *Histoire de la peinture de portrait...*, t. I, pp. 63, 187, pl. 23, n° 14 880 (œuvre italianisante exécutée d'après des crayons français. Le Connétable de Montmorency possédait un tableau de ce type).

3. On remarquera le caractère dramatique assez rare alors de ces tableaux : *Crucifixions, Calvaire, Passion du Christ, Saints tenant une croix, Jugement dernier*.

4. Henri de Gondy, fils de Charles, lui-même fils aîné de la duchesse, qui était mort en 1596.

5. Il s'agit de l'illustration d'une tragédie de Claude Billard, sieur de Courgenay, qui, après avoir été secrétaire de la reine de Navarre, faisait partie de la maison de la duchesse de Retz, qu'il célébrait comme « un des plus beaux et plus divins esprits de ce siècle ». *Panthée* avait été dédiée au duc et à la duchesse de Nevers.

6. Mme de Guise, amie de la duchesse, était, comme elle, placée au nombre des muses par le poète du Souhait (LAVAUD, *op. cit.*, p. 79).

7. Henriette de Clèves, duchesse de Nevers (1542-1601), une des neuf « nymphes » du « salon vert » (LAVAUD, *op. cit.*, p. 89) était surnommée Pistère.

8. « Mme de Maignelles » est Marguerite-Claude de Retz (1570-1650), fille de la duchesse, qui a épousé Florimond d'Halluin, marquis de Maignelez; Mme de Bellisle est la belle-fille de la duchesse, la femme de son fils aîné, Antoinette d'Orléans; Mme de Randam est sans doute Mme de Ragni, fille aussi de la duchesse, et femme du marquis de Ragni.

9. Mme de Joigny est une des belles-filles de la comtesse de Retz, Marguerite de Silly, qui a épousé Philippe-Emmanuel de Gondi, comte de Joigny. Les deux dames représentées avec la duchesse de Bar et Mme de Beaumont sont, sans doute, deux autres filles de la comtesse : Françoise, baronne de la Rochamabile, et Gabrielle, dame d'Escrilonqueval.

10. Dans l'inventaire dressé le 7 mars 1603, après le décès de la duchesse, nous trouvons de plus, dans ce cabinet : « Un *Sacrifice* enclavé dans le manteau de la cheminée », dans la chambre, à côté un autre *Sacrifice*, et dans la chambre mortuaire : *Ung Satire dans une navire*. Figurant dans les cheminées, et faisant partie de la décoration, ils sont rayés. Dans la chambre au-dessus de la salle, on cite encore une *Histoire d'Alexandre*.

11. Claude, fille de Henri II, femme d'Henri II, duc de Lorraine.

12. Marguerite, fille de François I^{er}, épouse d'Emmanuel-Philibert de Savoie. Portrait la représentant jeune (par J. Clouet?).

13. Henri de Savoie, duc de Nemours, 1572-1602.

14. François II, mort à 17 ans.

15. Marie Stuart.

16. Charles IX.

17. La reine, Elisabeth d'Autriche.

18. François, duc d'Alençon, dernier fils d'Henri II (1554-1592).

19. Philippe II, qui avait épousé Elisabeth, fille d'Henri II.

20. Catherine-Michèle d'Autriche, femme d'Honorat II de Savoie.

21. Il faut se rappeler que le duc de Retz est allé à Vienne pour représenter Charles IX au moment de son mariage avec Elisabeth d'Autriche. C'est sans doute alors qu'il reçut en don de l'empereur Maximilien II deux portraits de ses enfants, frères ou sœurs de la nouvelle reine de France.

22. François de Bourbon, comte d'Anguien (1519-1546), héros des guerres d'Italie.

23. Nos copistes lisaient ici *de Via et Plutarca*, ce qui est impossible; le contexte permet de rétablir la bonne lecture, comme nous le faisons souvent, car nous avons toujours été frappé par les erreurs de copie qui existent dans les ouvrages de J.-J. Guiffrey et de Montaiglon, qui s'en remettaient uniquement à la lecture de leurs copistes. Les textes du XVI^e siècle, si abrégés et si difficiles à lire, doivent toujours être revus soigneusement, chaque mot pouvant être lu de trois ou quatre façons différentes.

24. Il doit s'agir de Catherine d'Autriche, femme de Jean III, et sœur de Charles-Quint.

UN RUBENS RETROUVÉ

LES amateurs et les érudits se plaisent à un jeu d'un charme incomparable : celui des attributions. Les collections publiques et privées sont heureusement riches en œuvres — et même en chefs-d'œuvre — dont l'auteur demeure inconnu. Admirable occasion pour argumenter et invoquer tout à tour les similitudes d'inspiration, les affinités de sentiment, les analogies de style, les ressemblances de personnages, les parentés de palette et d'exécution, bref, tout ce qui est nécessaire pour se tromper d'une manière vraiment scientifique quand on a du savoir et de l'ingéniosité. Enfin, vient un jour où une preuve est découverte et ce qui était une énigme exaltante n'est plus qu'une certitude. Pourtant, tout n'aura pas été vain dans ces plaisantes controverses. Il y a parfois des erreurs perspicaces qui décèlent certains aspects inattendus de la vérité.

Or, Jean-François Gigoux, peintre honorable et amateur génial, avait légué au Musée de Besançon un tableau flamand dont la qualité exceptionnelle était unanimement reconnue. Cette tête de vieille femme (bois, h. 0,44 m, l. 0,37 m), exécutée d'un pinceau hardi et infaillible, paraissait digne d'un des plus grands Maîtres, mais duquel? (fig. 1). Sur ce point, les avis différaient beaucoup.

Paul Lapret, qui avait dressé en 1902 le premier *catalogue du Musée Jean Gigoux*, avait attribué cette étude à Van Dyck (N° 93, p. 13), ce qui ne saurait surprendre car, à cette époque, les têtes d'étude étaient en principe de Van Dyck¹. C'est à Mlle Magnin que revient le grand mérite d'avoir mis cette œuvre hors de pair en signalant la témérité experte de sa facture : « Voici maintenant un morceau de tout premier ordre, une « tête de vieille femme », donnée on ne sait pourquoi à Van Dyck et qui est un Frans Hals incontestable, de la plus belle qualité (1580-1666). La fougue et la vigueur ne peuvent guère aller plus loin; les plans du visage s'accusent à grands coups de brosse violemment sabrés, jetant à la volée des tons inattendus, des rouges, des verts, des bleus qui magiquement s'amalgament en une

chaude harmonie où le vieux visage tanné resplendit sous les blancheurs de la coiffe. Superbe morceau et en superbe état »². Néanmoins, A. Chudant maintint en 1929 l'attribution à Van Dyck³. Enfin, M. Edouard Michel, venu à Besançon après la guerre, émit l'hypothèse qu'il s'agissait sans doute d'une œuvre de Jordaëns, attribution confirmée par M. L. van Puyvelde et sous laquelle cette peinture fut présentée à Paris, de février à avril 1957, à l'exposition du « plus ancien Musée de France », au Musée des Arts décoratifs⁴. En effet, les têtes d'étude ont désormais quelque tendance à se grouper autour de Jordaëns, surtout quand il s'agit de vieillards.

Cependant aucune de ces attributions n'était vraiment satisfaisante. Van Dyck était abandonné d'une manière générale — et pourtant un dessin, qui sera étudié plus loin, aurait pu être invoqué, mais il est resté ignoré de tous. La spontanéité du métier fait penser à Frans Hals, mais la touche est moins saccadée, plus souple, recherchant davantage les courbes, exécutant parfois d'étonnants paraphes. La matière non plus n'est pas la même : elle est ici plus fluide, plus légère, presque transparente dans les parties les moins empâtées. L'éclairage si particulier de cette tête — il y a là une once de caravagisme — pouvait faire penser à Jordaëns, mais la facture diffère : ce Maître peignait en général à touches parallèles dans une pâte plus sèche. Malgré son brio dans certaines études, son tempérament placide ne lui permettait guère cette éblouissante virtuosité : le mystère subsistait donc.

La solution vient d'être trouvée. En effet, le graveur Paul Pontius⁵, qui a travaillé chez Rubens et pour lui de 1624 à 1631, souvent sous son contrôle, a gravé, d'après le Maître, un *Livre à dessiner* composé d'un frontispice et de 19 planches. Max Rooses suppose que ce recueil a été commandé par l'éditeur Petrus van Avont, après la mort du peintre⁶. Toutefois, Pontius a dû utiliser diverses feuilles d'études que Rubens avait dessinées pour servir de modèle à ses élèves, peut-être aussi quelques personnages des tableaux, mais surtout des têtes d'études. Ce graveur respectait trop l'œuvre du Maître pour y insérer des éléments étrangers : même tardif, son témoignage fait foi. Sur une planche qui groupe neuf têtes, au milieu et à droite, apparaît précisément la vieille femme de Besançon, inversée comme il se doit, mais reproduite avec une fidélité scrupuleuse (fig. 2). Cette planche a d'ailleurs été publiée par Max Rooses⁷. Convient-il d'ajouter qu'au dos du panneau est collée une petite étiquette, dont l'inscription peu lisible indique : « tête de vieille femme par Rubens : un de ses chefs-d'œuvre » ? C'était sous ce nom que Jean Gigoux présentait cette peinture. Sans doute cet amateur a-t-il souvent rêvé devant ses tableaux et ne reculait-il pas devant des hypothèses flatteuses, certes, mais aventurées⁸. Pourtant, dans ce cas, il avait raison, soit qu'il ait eu une intuition exacte, soit qu'il ait recueilli une tradition ancienne, ce qui paraît plus vraisemblable. En fait, personne n'avait jamais vérifié cette assertion.

Après la gravure de Pontius, il convient de verser au dossier un autre document capital, fourni par Van Dyck lui-même. Comme son Maître, cet artiste, au



FIG. 1. — RUBENS. Tête de vieille femme. Musée de Besançon. *Phot. du Musée.*

cours de sa jeunesse, a beaucoup dessiné d'après les œuvres des grands peintres. Il y avait, dans la collection du duc de Devonshire⁹, un « sketch book », avec de nombreuses notes prises en Italie, en particulier d'après Titien, et, d'autre part, des pages de croquis d'après les têtes d'étude de Rubens. Sur un de ces feuillets apparaît le raccourci admirable du *Saint-Georges* exposé au Louvre¹⁰, sur un autre qui groupe onze têtes, se trouvent à la fois l'un des nègres du Musée de Bruxelles et plusieurs modèles gravés par Pontius — dans le sens du tableau et non dans celui de la gravure. Or, la vieille femme de Besançon y figure, et même deux fois (fig. 3) : de trois quarts vers la droite, comme dans la peinture étudiée, puis de profil vers la gauche¹¹, sans doute d'après une autre étude de Rubens. Van Dyck a transcrit ces œuvres en quelques traits de plume : comme le remarquait M. Delacre, « c'est du Rubens filtré par Van Dyck, devenu plus anguleux et moins enveloppant »¹². A moins d'admettre que le *Saint-Georges* du Louvre, les nègres de Bruxelles et les modèles gravés par Pontius aient tous été peints par Van Dyck — ce qui est tout

de même peu vraisemblable¹³ — force est de reconnaître qu'il s'agit en réalité de croquis d'après les originaux du Maître. Van Dyck les aurait donc exécutés pendant son séjour dans l'atelier de Rubens, entre 1612 et 1621.

Pour emporter une entière conviction, il reste à recueillir un dernier témoignage : celui de Rubens. Si cette femme âgée a bien été l'un de ses modèles, elle doit apparaître dans certaines scènes, avec les rôles de son emploi. En effet, Rubens, dont la faculté de création tenait du prodige, inventait peu quand il s'agissait de ses personnages. Pour tout sujet tiré de l'Histoire ou de la Fable, de la Mythologie ou des Ecritures, il lui fallait des acteurs dont il eût observé le visage, les expressions, les attitudes, les gestes. Il les trouvait dans sa famille, dans son entourage ou dans cette foule, venue de partout, qui affluait alors à Anvers. Il recherchait des

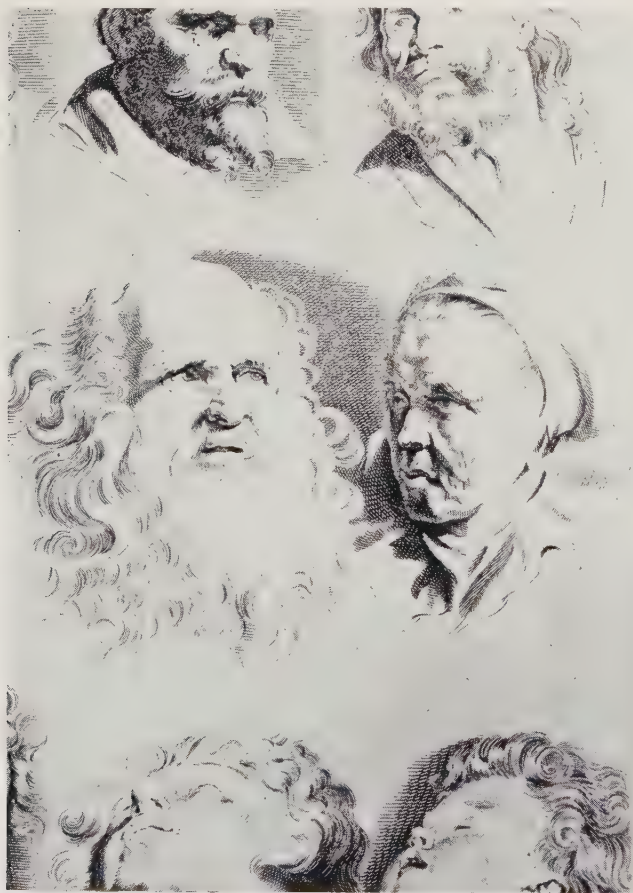


FIG. 2. — RUBENS. — Têtes d'études, gravées par Paul Pontius dans le *Livre à dessiner*.

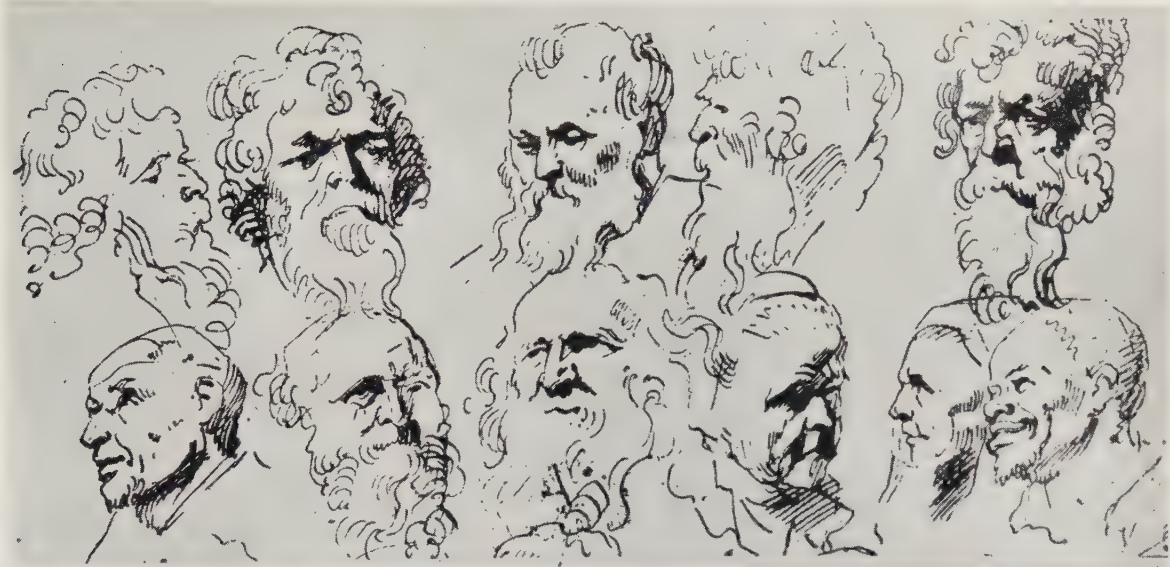


FIG. 3. — RUBENS. — Têtes d'études, croquis par Van Dyck. Londres, British Museum. Phot. E. Mas.

modèles bien caractérisés, dont les apparences reflétaient les habitudes de vie ou les exigences du métier. Sans cette curiosité attentive, la magnificence des édifices et des costumes, l'orchestration des couleurs, le mouvement qui emporte les compositions ne seraient qu'un décor fastueux pour une vaine agitation. Est-ce à dire que Rubens soit asservi à ses modèles? Non pas : il les rajeunit, les vieillit, les adapte au sujet traité¹⁴, mais en gardant toujours contact avec le réel. Les personnages font d'abord l'objet d'un portrait, à la fois rapide et fidèle — ce sont les têtes d'étude — puis, ils sont ou non modifiés selon les nécessités du tableau, lequel peut être exécuté en grande partie par des élèves. Ainsi s'est formé cet univers rubénien, qui n'est pas le monde réel, mais reste pourtant un monde vrai.

De 1610 à 1620, Rubens a eu surtout recours à trois modèles pour les vieilles femmes. L'une, au nez busqué un peu tombant, au menton saillant agrémenté de fanons, semble avoir eu toutes les préférences du peintre, sans doute en raison de son type accusé. Le Cabinet des Dessins du Louvre possède un crayon magistral¹⁵ exécuté d'après elle (fig. 4) ; Max Rooses estimait que c'était une œuvre de Rubens, mais M. F. Lugt en doute, tout en reconnaissant que « le dessin et le modèle doivent appartenir au proche entourage » du Maître. Pontius la représente sur une planche de son « livre à dessiner », mais avec la tête inclinée et le visage moins ridé. Une autre femme âgée serait, selon la tradition, la mère de Rubens. Son portrait se trouve à la Pinacothèque de Munich (fig. 5) et un dessin¹⁶, de qualité moyenne, au Louvre. Elle personnifie sainte Anne dans diverses peintures du Maître¹⁷. Enfin, il y a le modèle qui a posé pour l'étude de Besançon : il est aisé de l'identifier en raison de son nez court et droit, de sa longue lèvre supérieure, des plis qui marquent ses



FIG. 4. — Attribuée à RUBENS. — Tête de vieille femme, dessin.
Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins. Phot. E. Mas.

joues et de son regard insistant. D'une manière générale, le rôle de sainte Elisabeth semble lui avoir été dévolu. Au surplus, ces trois femmes ont des caractères physiologiques assez différents pour empêcher des confusions.

La vieille femme de Besançon apparaît dans la *Sainte Famille* qui a fait partie des collections Duke of Malborough et Ch. Butler et se trouvait dans le commerce, à Londres, il y a quelques années¹⁸. Cette peinture serait une œuvre d'élève, exécutée d'après un projet du Maître. Le Louvre en possède un dessin très serré (fig. 6) qui comporte quelques variantes¹⁹. Le tableau a été gravé par Vorsterman en 1620, mais M. F. Lugt estima ce dessin bien trop bon pour cet artiste et l'attribue à Van Dyck. Dans ce cas, aucun doute n'est possible sur l'identité du modèle. Sainte Elisabeth d'ailleurs a été peinte non d'après le panneau de

Besançon, mais d'après l'autre tête d'étude, dessinée par Van Dyck, où la vieille femme se présente de profil. Elle appuie ses deux mains sur le berceau et observe la scène avec son regard si caractéristique. Les traits et l'expression sont exactement transcrits. Il est à présumer que l'élève chargé d'exécuter ce tableau s'est borné à copier la tête d'étude de Rubens.

Dans deux autres cas, le même modèle paraît avoir été utilisé avec quelques retouches. Dans la *Vierge à l'agneau*²⁰ de la Galerie Pitti (fig. 7), peinte dès 1613 selon Oldenbourg²¹, la vieille femme représente à nouveau Sainte Elisabeth. Si la tête inclinée en avant ne permet pas une comparaison aussi littérale que pour la toile précédente, les caractères essentiels subsistent bien, en particulier les yeux curieux enfoncés dans leur orbite. Dans une autre *Sainte Famille*²², de 1615, également à la Galerie Pitti (fig. 8), il semble s'agir encore du même modèle. D'ailleurs, les gravures de Bolswert ou de Vorsterman accusent mieux cette ressemblance que les reproductions modernes. Il est possible que quelques vieilles, servant de personnages épisodiques dans de grandes compositions, empruntent certains traits à ce

modèle²³. Enfin, un conservateur du musée de Vienne a bien voulu nous indiquer que la sainte Elisabeth de *la Vierge au pommier* (peinte sur le revers d'un des volets du retable de Saint-Ildefonse) présente certaines analogies avec le tableau de Besançon.

**

La liberté de la touche, l'audace de l'improvisation prouvent, sans contestation possible, que le tableau de Besançon est un original. L'œuvre a été exécutée sur un panneau dont le dos, taillé sans grand soin, est à peine biseauté. Le haut et le bas semblent avoir été légèrement réduits et une bande étroite a été ajoutée à droite : modifications de peu d'importance, effectuées sans doute en vue d'une meilleure adaptation à un cadre. Le panneau est fendu en son milieu²⁴ : sauf cet accident, la peinture est en merveilleux état de conservation.



FIG. 5. — RUBENS. — Tête de vieille femme. Munich, Pinacothèque.
Phot. Bulloz.

« Portrait en une heure » — ou guère plus — comme ceux que brosera plus tard Fragonard et avec toute la bravoure du genre. Le Maître se livre au plaisir de peindre et de faire goûter aux connaisseurs les prouesses d'une virtuosité expressive. En un instant, son œil scrute et analyse le modèle, son esprit conçoit l'équivalent pictural de la réalité et sa main impatiente, rompue aux exercices les plus périlleux, invente la touche appropriée sans hésitation ni reprise. Quelle leçon et combien délectable...

Sauf quelques lumières empâtées avec vigueur, dans la coiffe et le col par exemple, Rubens a peint avec des couleurs si fluides qu'elles prennent parfois l'apparence de simples « jus ». Il est même possible que certaines aient été mélangées de vernis.

Le coloris comporte deux éléments essentiels : des bruns qui parcourent toute la gamme des ocres et se haussent parfois jusqu'au rouge — des gris, subtils et variés, argentins ou ténébreux, parfois teintés, de manière précieuse, de bleu ou de

vert pâle. Comme toujours chez Rubens, les rouges apparaissent là où leur activité a le plus de rayonnement, en taches réduites, parfois posés en touches séparées comme sur le front, ou encore servant de transition entre la coiffe et le visage.

Cette œuvre atteste une fois encore que Rubens pensait en courbes : « la ligne droite est un monstre », devait dire plus tard son disciple Delacroix. La triple courbe de la coiffe prépare les lignes du masque, depuis les rides du front jusqu'aux plis des bajoues. Toutes ces courbes donnent aux touches leur rythme particulier qui permet au Maître de construire ce vieux visage avec une exactitude désinvolte, « en jetant à la volée des tons inattendus », comme le dit Mlle Magnin.

Pour Rubens, l'éclairage du tableau peut surprendre. Le jour tombe d'en haut, à gauche, glisse le long de la joue dont il accuse la ruine et fait saillir le triangle clair du nez. Dans l'ombre qui couvre la partie gauche du visage, quelques reflets s'accrochent à la paupière, aux rides du menton et, réchauffés de rouge, forment un cerne léger qui suffit à détacher la tête du fond sans effet de contraste. Cette utilisation de la lumière fait penser aux recherches du caravagisme : Rubens n'admirait-il pas Ter Brugghen ?

Cette étude traduit avec acuité le caractère du modèle. Ainsi ce peintre réputé indifférent et distrait quand il était en présence de nobles personnages²⁵ se révèle ici singulièrement attentif et pénétrant. Les ravages de l'âge, le port de tête, le regard curieux, méfiant, peut-être un peu hostile, tout est indiqué avec une sobriété qui exclut l'à-peu-près. On devine une vie modeste et difficile qui a comporté de la volonté et de l'abnégation, bien des luttes et bien des sacrifices, et qui n'a guère laissé d'illusions. L'observation du physique conduit loin dans la pénétration psychologique. Ici, Rubens fait œuvre de très grand portraitiste.

*
**

Si une telle œuvre révèle chez Rubens quelques aspects nouveaux, elle laisse aussi deviner l'influence de ce Maître sur certains peintres et, en premier lieu, sur Frans Hals. L'erreur commise sur ce point par Mlle Magnin est bien révélatrice, surtout si l'on évoque la sagacité de cet amateur. Ici, Rubens préfigure vraiment Frans Hals.

La formation de Frans Hals reste, en effet, mystérieuse. Jusqu'en 1610, rien de certain. Puis, il se marie et le Musée de Harlem possède de lui, daté de 1611, le portrait de Jacobus Zaffius, peint avec quelque lourdeur, et qui ne dépasse guère la bonne production de l'époque. Divers autres portraits qui s'échelonnent entre 1610 et 1615 laissent deviner parfois les futures qualités du peintre²⁶. En 1616, c'est la première grande œuvre : le célèbre banquet des officiers de Saint-Georges, également au Musée de Harlem. Soudain, le peintre est devenu un Maître, avec les tendances et les procédés qu'il portera à leur point de perfection dix ans plus tard.

Frans Hals est né vers 1580 à Malines. Son père y était maître drapier. En 1591, sa famille se fixe à Harlem, ville qui accueille de nombreux réfugiés flamands. De cette origine, le peintre tire sans doute son goût des grands formats, son aisance dans les vastes compositions et aussi cette turbulence, qui devient parfois truculence, et l'incite à une facture preste. En 1616, il fait un voyage à Anvers et va voir Rubens, de trois ans son aîné, déjà en pleine gloire et, de surcroît, le représentant le plus illustre du baroque dans les Flandres. Or, le réalisme de Frans Hals a fait longtemps de larges emprunts au baroque dont il a adopté le luminisme, le sens de la couleur, le besoin de mouvement, les compositions dominées par des obliques. Sur tous ces points Rubens n'aurait-il pas exercé une action? Pour la technique elle-même, l'influence paraissait moins caractérisée²⁷ : le tableau de Besançon fournit le chaînon qui manquait. En 1616, Frans Hals a dû voir dans l'atelier de Rubens diverses têtes d'études peintes avec cette dextérité prestigieuse — et peut-être même cette tête de vieille femme qui se place tôt dans l'œuvre du Maître. Comment Hals n'aurait-il pas subi l'attrait de cette liberté d'exécution qui fournissait à son génie impatient son vrai moyen d'expression? S'il n'y a pas eu révélation, il dût y avoir au moins confirmation décisive. Ainsi, cette vieille paysanne, peinte de manière si brillante et si humaine, est peut-être l'ancêtre de la Bohémienne au sourire canaille et même de cette Hille Babe dont quelques touches brusques font éclater le rire épais et crapuleux d'ivrognesse. Descendance surprenante sans doute — mais n'aide-t-elle pas à comprendre le goût de Rubens pour les tableaux de Brauwer?



FIG. 6. — RUBENS. — Sainte Famille, dessin, attribué à Van Dyck.
Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins. Phot. E. Mas.



Une autre filiation est mieux connue. Dès la fin du xvii^e siècle et tout au long du xviii^e, les têtes d'étude de Rubens ont servi d'exemple à nombre d'artistes français : eux aussi en ont exécuté — *vivace con fuoco* — d'un pinceau impétueux dans une pâte succulente. Diverses études du grand Flamand devaient alors briller dans des collections sous leur attribution véritable et quelques autres, peintes par ses élèves, lui étaient sans doute libéralement données. Ainsi, ce jeune homme à la mitre, que le Louvre présente maintenant sous le nom de Pieter van Mol pour des motifs qu'on veut supposer péremptoires, se trouvait chez Coypel qui en appréciait la rare qualité picturale²⁸. Ces œuvres, en raison du prestige que leur conférait leur origine, vraie ou supposée, devaient être analysées avec un soin extrême. Les études de



FIG. 7. — RUBENS. — La Vierge à l'agneau, gravure par G. Hendriex.
B. N., Est. Phot. E. Mas.

Frans Hals étaient aussi fort appréciées : la Bohémienne du Louvre figurait alors dans la collection du marquis de Marigny. D'ailleurs, auprès des peintres, la caution de Rubens devait singulièrement renforcer le crédit de Frans Hals. Les virtuoses les plus renommés étaient fiers de proclamer qu'ils s'étaient mis à l'école des deux grands Maîtres. Les têtes d'étude de Fragonard passaient en vente avec la mention qu'elles étaient peintes dans le goût de Rubens ou dans la manière de Frans Hals.

Grâce à cette double et stimulante influence, les sujets les plus usés s'animaient soudain. Dès 1692, Antoine Coypel brossait avec verve son étonnant Démocrite qui appartient au baron Denon avant d'être acquis par La Caze et que le Louvre hélas ! n'expose plus. La fameuse « méthode pour apprendre à dessiner les passions » de Charles Lebrun²⁹, bien artificielle et vétuste quoique révérée par

l'Encyclopédie de Diderot, se trouvait rajeunie par des œuvres plus vieilles qu'elle de près d'un siècle — aventure qui n'est pas si rare. Au XIX^e siècle, Delacroix sera encore attentif à la grande leçon de Rubens et Manet à celle de Frans Hals.

Devant les gravures de Pontius et les croquis de Van Dyck comment ne pas s'interroger sur le sort actuel de tant de ces incomparables études? Certaines d'entre elles — comme à Besançon — se dissimulent peut-être encore sous de fausses attributions. En est-il d'autres oubliées, dédaignées même et ensevelies dans la poussière des réserves? Pour traverser les siècles, la seule beauté est un sauf conduit bien précaire quand elle n'est pas certifiée par quelque cartouche glorieux.

A.-P. DE MIRIMONDE.

RÉSUMÉ : *A Rubens rediscovered.*

The painter Jean-François Gigoux, a distinguished amateur, had bequeathed to the musée de Besançon the study of an old woman's head. The painting of a high quality had been in turn attributed to Van Dyck, Frans Hals and Jordaens. In reality it was a work by Rubens, engraved by Pontius in his *Livre à dessiner* after the models of the Master. This same painting had also been reproduced in a sketch by Van Dyck, and finally been used by Rubens himself to portray Saint Elizabeth in several Holy Families.

This painting, by reason of its bold and brilliant execution, allows us to foresee the influence to be exerted on Frans Hals by Rubens' technique, when the former came to Antwerp in 1616. It also demonstrates to what extent Rubens inspired the "têtes de fantaisie" and the "Portraits en une heure" of the French eighteenth century.



FIG. 8. — RUBENS. — La Sainte Famille, gravure par Lucas Vorsterman B. N., Est. Phot. E. Mas.

NOTES

1. D'ailleurs, dans la préface de son catalogue, Paul Lapret ne cite pas spécialement cette peinture qui se trouve ainsi comprise dans ce « surplus : copies anciennes et de bonne main, originaux qui ont perdu leur nom, esquisses étudiées ou inachevées, pochades d'inconnus offrant un intérêt de curiosité, d'études, d'où se dégageront à la longue nombre d'enseignements et de renseignements ». La formule était circonspecte, mais ne témoignait pas de recherches ferventes.

2. *La Peinture et le Dessin au Musée de Besançon* (1919), p. 29. Reproduit p. 31. Attribution reprise par Bénézit, t. IV, p. 567.

3. *Catal.*, p. 27, n° 61.

4. *Catal.*, p. 34, n° 74.

5. Anvers (27 mai 1603-16 janv. 1658), élève de Vorsterman.

6. Max ROOSES, *La Vie et l'Œuvre de Rubens*, t. V, pp. 24 et 26,

7. *Op. cit.*, t. V, pl. 353 et p. 25.

8. Ainsi, par exemple, une nature morte attribuée à Chardin a dû être restituée à Potke Verhagen. Cf. *Revue des Arts* (1955), pp. 185 à 187.

D'autre part, ESTIGNARD, dans son livre sur *Jean Gigoux, sa vie, ses œuvres, ses collections* (1895), a catalogué cette tête de vieille femme comme attribuée à Rubens (p. 7).

9. Maintenant au British Museum.

10. Croquis reproduit dans *Antoine Van Dyck, sa vie et son œuvre*, de Jules GUIFFREY, p. 66. Toutefois, G. Glück, se ralliant à l'opinion émise par Bode, suppose que la tête d'étude du saint Georges est un ouvrage de Van Dyck qui aurait peut-être collaboré aux divers tableaux dans lesquels ce modèle apparaît. Cf. *Rubens, Van Dyck und ihr Kreis* (1933), p. 161, n° 210. Après examen approfondi de la facture, le Louvre a maintenu l'ancienne attribution à Rubens pour cette magnifique étude (ancienne collection La Caze). Cette tête d'étude n'aurait-elle pas d'abord servi pour Daniel dans la fosse aux lions?

11. Reproduites toutes deux dans le livre de J. GUIFFREY, *op. cit.*, p. 70.

12. *Le Dessin dans l'œuvre de Van Dyck*, Bruxelles (1934), p. 212.

13. Ne serait-il pas surprenant que Pontius ait choisi, pour son livre à dessiner d'après Rubens, des têtes d'études qui auraient été exécutées surtout par Van Dyck? Si ce dernier en était vraiment l'auteur pourquoi les aurait-il représentées dans ses croquis, alignées les unes à la suite des autres sur une même page? N'aurait-il pas plutôt exécuté des dessins séparés, plus importants et plus divers? M. DELACRE (*op. cit.*, p. 213) observe judicieusement à propos de la tête de nègre : « Il me paraît indéfendable qu'un artiste ayant peint la tête se soit ainsi trahi lui-même en répétant son œuvre à la plume ou qu'il ait pu tracer avant la lettre quelques traits d'un dessin qui s'adapterait aussi merveilleusement au charme de la palette. »

14. Goethe avait fait déjà une remarque analogue. Cf. *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Gallimard, pp. 434 et 435.

15. Pierre noire et sanguine avec rehauts de blanc, grandeur nature, h. 0,364, l. 0,273. *Inv. gén. des dessins*

des Ecoles du Nord, Ec. flamande, par F. LUGT, t. II, n° 1248 (20.019), p. 57. Repr. pl. LXXVI; Max ROOSES, *op. cit.*, t. V, n° 1573, p. 293.

16. Cf. F. LUGT, *op. cit.*, t. II, n° 1175 (20.409), p. 46. Pierre noire et sanguine, h. 0,25, l. 0,23.

17. Par exemple, dans le mariage de la Vierge. Cf. Max ROOSES, *op. cit.*, n° 142, pl. 47.

18. Max ROOSES, *op. cit.*, t. I, n° 227, pp. 300 et 301, pl. 74.

19. Max ROOSES, *op. cit.*, t. V, p. 152. F. LUGT, *op. cit.*, t. II, n° 1137 (20.319), p. 39 et pl. LIX. Exposé, en 1956, à Anvers dans la maison de Rubens. N° 85 du *Catalogue* de L. BURCHARD et R. A. D'HULST. N° 85, pp. 77 et 78, pl. 35. Pierre noire et lavis d'encre de Chine, avec retouches à la plume, h. 0,259, l. 0,204. Ancienne collection Jabach, ce qui est une origine excellente. Acquis en 1671.

20. Max ROOSES, *op. cit.*, t. I, pl. 73, pp. 297 et 298. Un autre exemplaire se trouvait à Lowter Castle, dans la collection du comte de Donsdale.

21. *Klassiker der Kunst*, RUBENS, pl. 65.

22. Max ROOSES, *op. cit.*, t. I, pl. 75, p. 302. *Klassiker der Kunst*, RUBENS, pl. 99.

23. Par exemple, la vieille femme qui est près de l'homme ressuscité dans les *Miracles de saint François-Xavier* à Vienne, Max ROOSES, *op. cit.*, t. II, pl. 147 et pp. 264 à 266.

24. Le même accident, à la même place, est arrivé à la tête d'étude du *Saint Georges* qui est au Louvre.

25. Cf. FROMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois*, éd. de 1910, pp. 101 à 118.

26. Cf. VALENTINER, *Frans Hals (Klassiker der Kunst, 1921)*, p. VIII et pl. 1, 4, 5 et 6.

27. Dans sa notice sur *Frans Hals et les portraits collectifs de Harlem*, M. H. P. BAARD signale, p. 31, à propos du repas de la corporation des archers de Saint-Georges de 1627 : « Il n'est pas impossible que les tons de chair de Frans Hals aient été peints sous l'influence de son compatriote Rubens qui visita la Hollande en 1627. La tête de Verbeck, déjà mentionnée, est caractéristique à ce point de vue et forme un contraste saisissant, avec la figure exécutée d'un pinceau plus circonspect du porte-étendard Schout. »

28. Vente de Ch. COYPEL (1753), n° 27 du *Catalogue* : « Le buste d'un jeune homme de profil et ayant sur la tête une espèce de mitre. Il n'est pas possible de mieux exprimer la chair. Aussi ce tableau, peint sur bois, est-il une des plus belles choses du célèbre Pierre-Paul Rubens. »

Ce tableau, acquis par Silvestre, a figuré à la vente de sa collection (28 février 1811 et jours suivants). Il était inscrit au *Catalogue* dressé en 1810 comme venant de la vente Coypel, toujours sous le nom de Rubens avec cette appréciation : « Etude exécutée avec un sentiment et une couleur admirables. »

29. Cette conférence de Ch. Lebrun avait été publiée en 1702, à Amsterdam, avec de nombreuses illustrations. Chaque passion est étudiée dans les déformations qu'elle apporte au visage et les marques qu'elle imprime à l'attitude — depuis l'admiration, « la plus tempérée des passions », dit l'auteur, jusqu'à la rage. Puis, sont représentées les manifestations des « passions mélangées ».

LES “ INCOHÉRENTS ” ET LEURS EXPOSITIONS

LES nombreuses tendances à la fantaisie qu'on peut constater dans l'art et la littérature des années 1880, les recours à l'imagination débridée, à la cocasserie, au « fumisme » amènent la création d'un groupe d'artistes au nom bien choisi : les Incohérents.

Ce groupe, aujourd'hui complètement oublié, a eu son importance historique et son intérêt comme on le verra, à une époque comme la nôtre où on veut nous faire admirer des dessins d'enfants et de fous. On ne le connaît que par plusieurs catalogues illustrés d'expositions, et par un numéro spécial du *Courrier français*, journal de Jules Roques, toujours à l'affût des singularités de son temps, paru le 12 mars 1884 (fig. 1).

Un certain Jules Lévy (fig. 2), animateur, journaliste de la petite presse, en réaction contre la rigueur puritaine de la bourgeoisie française, proclame en 1882, le droit des Français à s'amuser, et il estime que « la gaieté est le propre des Français; soyons français, nom d'un petit bonhomme ». Désireux de trouver un prétexte à une « rigolade sans méchanceté », il groupe autour de lui des photographes, des dessinateurs humoristes, des illustrateurs, et il organise chez lui, rue Antoine-Dubois, une exposition de *dessins exécutés par des gens qui ne savent pas dessiner*. Cette exposition est destinée à un groupe d'amis, mais sa formule anti-académique fait fortune, le groupe s'augmente, il comprend, outre Henry Gray, Emile Cohl, Henri

Somm, Ferdinandus, Bridet, de Sta, Henri Pille, des artistes plus connus : Willette, Chéret, Caran d'Ache, et des humoristes comme Mac-Nab. Le groupe a même l'honneur de susciter les foudres de Gérôme qui en appelle les membres « les anarchistes de l'art ».

En 1883, une nouvelle exposition a lieu, publique cette fois, passage Vivienne, avec un catalogue; elle dure un mois, et le produit des entrées, 6.700 fr., est versé à l'Assistance publique.



FIG. 1. — Manifeste des Incohérents, *Courrier français*, 12 mars 1884.

Phot. E. Mas.

En mai 1884, les Incohérents organisent une promenade et un dîner à Clamart dans une atmosphère de grande gaieté que montre une photographie du groupe avec, au centre, Jules Lévy encadrant sa tête à l'intérieur d'un cor de chasse (fig. 3). La troisième exposition, à la galerie Vivienne, encore, a un grand succès (octobre 1884), elle rapporte 9.002 fr. 30 qui sont versés à la caisse des Sociétés d'Instruction publique. En mars 1885 a lieu un bal, et les expositions se succèdent jusqu'en 1888 à l'Eden Théâtre; un bal et une représentation ont encore lieu aux Folies Bergère en janvier 1891.

Le but de ce mouvement est bien défini par Jules Ro-

ques dans le *Courrier Français*, devenu depuis 1884 « l'organe officiel et officieux » des Incohérents :

« De même que la langue n'a à sa disposition qu'un certain nombre de mots pour exprimer sa pensée, ce qui force l'écrivain à court d'érudition à créer le mot que Bescherelle ne lui fournit pas, de même la peinture et le dessin classique n'ont que certaines lignes permises. Or, le dessin doit pouvoir noter par les traits et interpréter fidèlement tout ce que dit le texte. Se basant sur ce qui précède, allez donc dire à un classique de faire un dessin représentant : — Un ministre ayant l'oreille du gouvernement, ou bien — Un criminel étouffant la voix de sa conscience !

Voilà ce qui vous explique la raison d'être de l'école incohérente, dont les disciples ne sont pas, comme le dit Mr Gérome, « les anarchistes de l'art », mais une force nouvelle, un complément, un supplément aux règles de l'art. Noël et Chapsal en ont bien fait un pour leur grammaire française. »

Il n'est pas difficile de s'imaginer, dès lors, ce que seront les œuvres incohérentes, si le nom même du groupe n'était pas déjà suffisamment éloquent. Outre la fantaisie



Jules Lévy, le père des Incohérents, dessiné incohérentement par Émile Cohl

FIG. 2. — Portrait de Jules Lévy, le père des Incohérents, dessiné incohérentement par Emile Cohl. Phot. E. Mas.



FIG. 3. — Le groupe des Incohérents, photographié au cours d'une promenade à Clamart, 1884.
Phot. E. Mas.

la plus échevelée, c'est le règne du calembour graphique uni au jeu de mots (fig. 4), l'association d'objets hétéroclites.

Les artistes s'affublent de noms et de prénoms fantaisistes; pour protester contre l'obligation des exposants du Salon officiel de dire de qui ils sont élèves et où ils sont nés, les Incohérents se prétendent « élève de Rubens et d'Eugène Delacroix (de sa mère) », Bezodois « né jamais où on le cherche », Bogino « né pas content de son sort »; Paul Vivien est « Ancien forçat des îles de la Sénégambie, né orné d'un lorgnon, élève de son frère qui est docteur ».

Citons aussi quelques exemples d'œuvres incohérentes exposées en 1886 et reproduites dans le *Catalogue illustré* : *Les morts vont trop vite* de Charles Leroy, nous montre la famille et les amis suivant au pas de course le corbillard de leur disparu; *Les voyages déforment la jeunesse* d'Eugène Grivaz, est le portrait d'une jeune paysanne enceinte qui sans doute revient de la ville; *La nouvelle niche à saints* sera un bustier, les portraits de *L'honnête femme* et de *l'autre* par Henri Lanos,

seront deux portraits identiques ; *Un général hors cadre* du dessinateur et photographe Emile Cohl sera simplement le portrait d'un vieux scrognieugnieux détaché de son encadrement.

Mais il faudrait mieux regarder, et on trouverait peut-être parmi cette troupe de joyeux garçons des artistes plus authentiques que Jules Lévy ou Choubrac. M. Jean Adhémar a signalé à l'exposition de 1886, parmi les exposants, un certain Tolau-Segroeg « Hongrois de Montmartre », en qui il reconnaît Toulouse-Lautrec, et qui expose sous le n° 332 : *Les Bati-gnolles, trois ans et demi avant Jésus-Christ*, peinture à l'huile sur papier émeri, et qui fait un nouvel envoi en 1889 : *Portraits d'une malheureuse famille atteinte de la petite grêle*¹.

Ainsi, le comique est souvent facile, mais le genre et le succès des Incohérents sont importants à souligner, car ils marquent une époque², et poussent jusqu'à ses derniers retranchements la fantaisie qui se manifeste dans l'ensemble de la caricature de mœurs à cette époque. D'autre part le mouvement incohérent augmente en importance pour nous, puisque le *Courrier Français* lui ouvrit largement ses colonnes et que ce journal fut le plus représentatif de l'humour de son temps.

Enfin et surtout on notera que *l'Incohérence* n'est pas quelquefois sans présenter certaines analogies avec le surréalisme, dont elle annonce la venue.

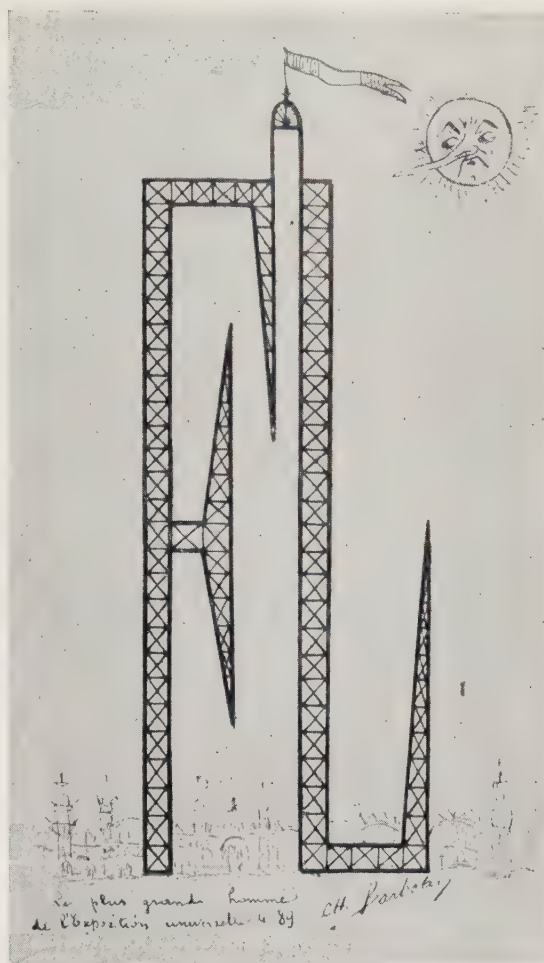


FIG. 4. — Le plus grand homme de l'Exposition Universelle de 89, dessin par C. H. Barbotin, dans le *Catalogue illustré* d'une exposition des Incohérents. Phot. E. Mas.

PHILIPPE ROBERTS-JONES.

RÉSUMÉ : *The Incohérents and their exhibitions.*

Led by Jules Lévy, the group of the Incohérents, created in Paris in 1882, gathered together artists and humorists, bent on amusing themselves, flaunting the wildest fantasy and proclaiming that they did not know how to draw according to the rules.

Their anti-academic exhibitions enjoyed great success, and many artists, sometimes very well-known, soon joined them. Have we not on two occasions discovered Toulouse-Lautrec himself among the artists under the pseudonym of Tolau-Segroeg!

This group, nowadays forgotten, had its historical importance, for it marked its epoch and announced the advent of surrealism with which it presents certain analogies.

NOTES

1. Ce Tolau-Segroeg se dit « élève de Pubis de cheval », allusion à Puvis de Chavannes, qui semble la bête noire des Incohérents qui se moquent de ses tableaux; en 1884 Karlutain expose *le Bois sacré, cher aux Muses et surtout aux menuisiers*, et Emile Cohl : *le Pauvre Pêcheur dans l'embarras*. C'est l'époque où Lautrec, précisément, a peint sa caricature du *Bois sacré*.

2. On en trouve des exemples; ainsi, en 1886, on annonce une *Revue incohérente* à la Scala. Il y a un *Café des Incohérents* rue Fontaine. *Le Monde illustré*, grande revue populaire, parle des Incohérents en 1886 (p. 253) et en 1891 (p. 97).



FIG. 1.—LITTLE MORETON HALL, a 16th Century half-timbered building, given in 1938.
Copyright Country Life.

THE NATIONAL TRUST

IN an age such as ours, an age of bureaucratic control and government intervention, it is curious to find a private organization (and a relatively small staff) dealing with matters as important as the permanent preservation of a country's architectural heritage and its most beautiful landscape. Yet this is what the National Trust does in England, and has been doing for over sixty years.

The National Trust, as far as I know, is not comparable with any other organization in Europe, except the National Trust for Scotland, a twin body with similar objects and constitution, which undertakes alike work across the Border. It is not, as is the *Demeure Historique* in France, an association of country house owners, nor is it in any sense a government body though it has been accorded certain statutory rights and privileges by successive acts of Parliament. The National Trust is essentially a private charity, a charity dependant on legacies, donations,

and the subscriptions of its 70,000 members, who each pay one pound a year. Its object is the permanent preservation for the nation of land of natural beauty and buildings of outstanding historic or architectural importance.

Founded in 1895, the National Trust was the creation of a few far-seeing individuals who appreciated the threat that industrial civilization presented to the countryside of a small and grossly overpopulated island. In its early days the Trust was chiefly concerned with the protection of unspoilt stretches of coastal scenery, fenland, downs and moors. It was these which a sprawling urbanisation most directly menaced. Domestic architecture, and in particular the great country houses of England, seemed in little danger. Achievement at first was modest, but the drive to save the best of our countryside from exploitation has, with the years transferred to the Trust over a quarter of a million acres, acquired mainly by gift from public-spirited citizens, but in part by purchase and by public subscription.



FIG. 2.—CLAYDON, BUCKINGHAMSHIRE, elaborate 18th century Rococo decoration. Built in 1752 and given in 1956 by a descendant of the builder, who continues to live in the house. Copyright Keystone Press.

These acres represent a cross-section of the finest landscape in England and Wales. The Trust's symbol, an oak leaf, stands guard over the last fenlands of East Anglia, over many of the peaks of Snowdonia in Wales, over sweeps of the Sussex Downs, over stretches of the dramatic Pembrokeshire and Cornish coast, over the Farne Islands, and over many other areas less famous but no less beautiful. In the Lake District alone the Trust owns some 33,000 acres in key positions and has created almost a National Park of its own. Over all this land, the Trust strictly controls development, yet at the same time allows the maximum public access consonant with good husbandry and the protection of local flora and fauna. It follows that naturalists, walkers, climbers, and those who value an unspoilt countryside, are among the Trust's most enthusiastic supporters.

In addition to land of natural beauty, the Trust owns over a hundred and twenty historic buildings to which visitors are admitted. These include a number of our great country houses, most of them acquired since 1940. Among the more important in which the donors continue to live are Claydon (mid 18th century, fig. 2), West Wycombe (mid 18th century, fig. 3), St Michael's Mount (mediaeval), Saltram (mid 18th century), Knole (mediaeval and early 17th century), Oxburgh Hall (mediaeval, fig. 8), Attingham Park (late 18th century), Coughton (16th century),



116.—WEST WYCOMBE PARK, BUCKINGHAMSHIRE
the double colonnade on the south front, dating from the second half of the 18th century.
Built, partly to the design of Robert Adam, for Francis Dashwood.
Given in 1943 by Sir John Dashwood who lives there. Copyright A. F. Kersting.



FIG. 4.—ICKWORTH, SUFFOLK, library. House and contents given in 1956 by the Treasury, to whom they were offered in payment of estate duty on the death of the late Earl of Bristol.

Copyright A. F. Kersting.

Nostell Priory (mid 18th century), Petworth (late 17th century), and Uppark (late 17th century). Before 1940, our fine country houses appeared in no need of protection. Set in their undulating parks, cherished by their devoted owners, they seemed subject only to the gracious and mellowing influence of time. The romantic houses of the Elizabethans, the imposing facades of the Palladian school, the cool neo-Greek porticoes of the Regency, faced the future with confidence. Like the families who lived in them, and had often built them, they seemed as permanent a part of our countryside as the surrounding woods and pastures. Since 1940 taxation has radically altered the position. Owners can no longer maintain their houses. Famous buildings which survived the cannonades of Cromwell's armies, the financial panic of the South Sea Bubble, and the changes of the Industrial Revolution, have surrendered to the tax-collector, almost overnight.

It was to meet this threat to our finest domestic architecture that the National Trust early in the last war evolved its "Country House Scheme". This scheme enables an owner to give a house of architectural or historic interest to the Trust, together with a capital sum (or a rent-producing estate) to provide an endowment for maintenance. Because the Trust is registered as a charity, neither the property nor the capital endowment are liable for death duties, and the income derived from the endowment is wholly free of tax. With this income the Trust maintains the fabric of the house, the contents of the state rooms (pictures, tapestries, and so on), and the gardens, at the same time arranging for the donor *and* his heirs to continue living in the house rent-free, provided they allow public access to the gardens and state rooms on an agreed number of days every year. In this way, by a single operation many houses and gardens are thrown open for the enjoyment of the public, are preserved intact as homes rather than as museums, and suffer no severance of



FIG. 5.—ICKWORTH, SUFFOLK, the Rotunda, commenced by the Earl-Bishop of Bristol in 1792. *Copyright A. F. Kersting.*

the family connection which lends many houses much of their fascination and interest. The number of properties preserved by the Trust in this way grows every year, and in the summer of 1959 they will be visited by a million people.

Unfortunately the National Trust has limited resources and can rarely afford to buy or endow a large country house. How then, it may well be asked, can the Trust's "Country House Scheme" provide an effective means of preservation, or offer hope to harassed owners who must usually bear the financial burden of transfer to the Trust? These questions may best be answered by reference to a hypothetical case.

Suppose that Lord X offers his family mansion with its park and gardens. Provided there is no doubt as to its historic or architectural importance, the Trust proceeds to make a careful financial estimate of the cost of maintaining the fabric, the works of art, the gardens, and of heating, lighting and cleaning the staterooms. The Trust does *not* include in its estimate such items as the cost of the donor's personal servants or any expenses of a personal nature, for these cannot be paid by the Trust out of tax-free income. Let us assume that the estimated cost of keeping up Lord X's house and gardens is £2,500 a year. The Trust must



FIG. 6.—POWIS CASTLE, MONTGOMERYSHIRE, dating in part from the Middle Ages. The house contains a fine late 17th century staircase with murals by Lanscroun. Given in 1952 by the 4th Earl of Powis. His successor continues to live in the house. Copyright A. F. Kersting.

accordingly ask Lord X for an endowment that will produce this annual income, a sum in fact of about £50,000 or land of corresponding value.

£50,000 is a lot of money, but the advantages of parting with it in the form of an endowment will be clear to Lord X or to any man of wealth. The top £50,000 of his capital is probably subject to heavy supertax and brings him in a negligible net income. Once transferred to the Trust, it attracts no tax and the full income is available in perpetuity for the upkeep of the house, its contents, and the grounds. Lord X and his heirs will reap much of the benefit, since—if they choose—they can continue to live in the house without paying rent, provided the house and grounds are opened to visitors on certain days.

If Mr. Jones wishes to preserve his exquisite little manor house, the procedure is exactly the same, though in such a case the cost of essential maintenance may be nearer £500 than £2,500 a year and the endowment required correspondingly less. Whatever the circumstances and whatever the size of the house, it must be emphasized that the Trust makes no attempt to treat the latter as a museum. The Trust believes that few country houses make satisfactory museums. On the con-

trary it is Trust policy to preserve houses as living organisms. Life, after transfer to the Trust, goes on as before. If one may phrase it so, the oyster is still in the shell, but thanks to the Trust's exemption from tax, the shell itself can be maintained at a reasonable cost.

The preservation of domestic buildings of outstanding aesthetic or architectural importance is today probably the Trust's chief preoccupation, and many such are inevitably country houses. On the other hand the Trust spreads a wide net and has taken into its care buildings of very differing sorts. Avebury in Wiltshire is one of the best preserved Neolithic sites in Europe, and among the most important Roman remains in England are certainly Chedworth Villa and the Trust's section of the Emperor Hadrian's wall, that dramatic imperial frontier which stretches across the Northumbrian moors. Mediaeval tithe barns and guildhalls have passed into the keeping of the Trust, as has the most enchanting of all English mediaeval castles, Bodiam reflected in its reed-fringed lake. The Trust's "shrines", its houses associated with famous people, constitute another type of preservation: future generations will be able to see almost unaltered the houses in which lived men such as Disraeli, Bernard Shaw, and Sir Winston Churchill, and the houses in which Sir Isaac Newton, Wordsworth, and Hardy were born. Perhaps of all exercises undertaken by the Trust the most strikingly successful is the preservation of whole villages retaining their seventeenth and eighteenth century character, such as Lacock and West Wycombe. Here, while introducing discreet



FIG. 7.—BODIAM CASTLE, SUSSEX, a moated castle built in the late 14th century. A ruin since 1643. Bequeathed to the Trust by the late Lord Curzon in 1925. Copyright Leonard & Marjorie Gayton.

modernization (bathrooms, electricity, and so on), and ensuring that the villages shall be effective economic and social units, the Trust is able to fight, and often forbid, such horrors as concrete lamp-posts, vulgar advertisements, ill-sited petrol stations, and every type of undesirable development. As a result, such villages retain a dignity and a homogeneous character that is elsewhere fast disappearing.

In France for over a century the state has been preoccupied with the listing and care of historic buildings. In England the preservation of inhabited buildings in private ownership has been a matter of official concern for only a decade. However in this brief space much has been accomplished, and private owners—among whom the Trust must be included—derive great benefit today from recent

legislation. To describe this legislation in detail, and the splendid work done since 1954 by the Historic Buildings Councils, would call for a separate article, but there is one respect in which the work of the National Trust is especially affected. Oppressive death duties, which may amount to 75 % of an estate, are as great a threat to our fine houses as day to day taxation. By the provisions of successive Finance Acts, owners may offer a house and its contents, or land, to the state in settlement of death duties instead of a money payment. They usually do so on the understanding that the Treasury will subsequently transfer the property as a gift to the National Trust. The resulting financial loss to the state is made good from the Land Fund, a fund derived from the sale of surplus war material in 1947 and specifically set aside for this and related purposes. When houses are so transferred from the Treasury to the Trust, the latter can often arrange that the original owners shall continue to live in them and that there is thus no break



FIG. 8.—OXENBURGH, NORFOLK, a moated country house dating from the 15th century. Home of the Bedingfeld family for 450 years. Given in 1952 by the Dowager Lady Bedingfeld who continues to live there.
Copyright Photo Precision.

in historical continuity. It seems probable that, as time goes by, a majority of our important country houses will come to the Trust in this way and that their preservation will thus be permanently assured for the nation.

Enough has been said to show that the National Trust, though a purely private organization, enjoys the generous cooperation of the state. Parliament has realized that with post-war levels of taxation owners cannot keep up their houses, and that



FIG. 9.—MONTACUTE, SOMERSET, a distinguished example of the English Renaissance style. Given empty in 1931. The Trust has since built up a fine collection of pictures, tapestries and furniture at Montacute. *Copyright Leonard & Marjorie Gayton.*



FIG. 10.—TRELISSICK PARK, CORNWALL, a characteristic stretch of Cornish coast preserved by the National Trust. Given in 1955.
Copyright A. F. Kersting.

unless the great country mansions—which are perhaps England's most important contribution to the visual arts—are to fall into ruin, the government must somehow return with one hand the money which it takes with the other. The National Trust, with its long tradition and architectural experience, has proved a convenient method of doing this. No doubt the arrangement is illogical, but then the English are a notoriously illogical people.

ROBIN FEDDEN.

RÉSUMÉ : *Le National Trust.*

Organisme privé chargé de sauvegarder le patrimoine architectural et les plus beaux paysages de l'Angleterre, le National Trust est actuellement propriétaire d'environ 125 mille hectares et de plus d'une centaine de monuments historiques. Ceux-ci sont parfois un village entier, souvent des maisons de campagne anciennes que leurs propriétaires peuvent continuer d'habiter après les avoir léguées au National Trust, et qui deviennent accessibles aux visiteurs certains jours. La législation favorise les dons et le National Trust voit chaque année grandir le nombre de ses « sauvetages ».

COMMENT FUT IDENTIFIÉ LE SUJET D'UNE TAPISSERIE ANCIENNE

EN janvier dernier, M. Marc Sandoz, Conservateur des Musées de Poitiers, fit à la Société de l'Histoire de l'Art Français une conférence fort documentée sur l'œuvre de Jean-Baptiste Deshayes. Pour le « curieux de tapisseries » que nous sommes, cet exposé avait d'autant plus d'intérêt que Deshayes est l'auteur des cartons de la tenture en sept pièces dite *L'Iliade d'Homère*, tissée trois fois par la Manufacture Royale de Beauvais, entre 1761 et 1769.

Le conférencier nous dit ensuite que son Musée des Beaux-Arts possédait une tapisserie ancienne à sujet pastoral (fig. 2) où se lit le nom de « *Silvain* » mais que ses recherches dans *l'Astrée* d'Honoré d'Urfé et dans d'autres romans de la fin du xvi^e siècle ou du début du xvii^e pour identifier ce thème étaient demeurées vaines.

Nous consultâmes nos fiches, et l'une, au nom de « *Silvain* », nous renvoya à un cahier où nous avions noté : « Vu aux Archives des

Monuments Historiques la photographie d'une tapisserie du presbytère de Saint-Bonnet-le-Château (Loire) au sujet tiré d'une scène du *Sireine* d'Honoré d'Urfé. On y lit les noms de *Félimène*, *Arcilae*, *Diane*, *Silvain*, *Selvagie* et *Sirène* assis autour d'une table (fig. 3); au premier plan à droite, une femme joue d'une espèce de clarinette. La bordure Louis XIII a un cartouche avec paysage en ses quatre milieux et, en haut des parties latérales, un buste d'amour ailé ayant une corbeille de fleurs sur la tête. »

Sur la foi de ce document, nous pouvions croire que le *Sireine* d'Urfé avait servi de sujet à la tapisserie. Mais nous eûmes la curiosité de pousser plus loin nos investigations. Nos recherches dans diverses bibliothèques n'aboutissant pas, l'idée nous vint de consulter, aux « Usuels » de la Bibliothèque de l'Arsenal, des ouvrages détaillés sur les romans des xvi^e et xvii^e siècles. Nous trouvâmes là, à défaut du *Silvain* cherché, le nom d'un autre des person-

nages de la tapisserie de Saint-Bonnet. Ce nom appartenait à un roman pastoral, mêlé de prose et de vers, *La Diana Enamorada* de Jorge de Montemayor, écrivain espagnol né au Portugal vers 1520 et mort assassiné en 1561.

Il existe aux Imprimés de la Bibliothèque Nationale trois éditions, traduites en français, de cet ouvrage ; deux sont illustrées. L'une, de 1624, a plusieurs planches présentant chacune



FIG. 1. — Scène pastorale, gravure par Crispin de Passe, dans la *Diana Enamorada* de Jorge de Montemayor, édition de 1623, p. 81. Bibl. Nat. Phot. B. N.

quelques scènes avec de nombreux noms. L'autre, de 1623 mais non datée (cote Y2 54339), a pour titre : « *La Diane de Georges de Montemayor nouvellement traduite en françois, dédiée à Mademoiselle de Villemontée. Philippe de la Barre. A Paris chez Robert Fouët, rue Saint-Jacques, au Temps et à l'Occasion.* »

Nous eûmes l'agréable surprise de trouver là, à la page 81, une gravure semblable à la tapisserie de Poitiers, mais inversée (fig. 1). Cette inversion indique que le carton a été copié sur la gravure et que le tissage a été fait en basse-lice.

A la page 1179 du même ouvrage figurent, non inversés, les personnages à table, de la tapisserie de Saint-Bonnet. Pour éviter l'inversion, il a suffi que le *cartonnier* ait copié la gravure comme s'il la regardait dans un miroir. Un détail curieux est à signaler pourtant : une tête de la gravure a été remplacée, dans la tapisserie, par le portrait de d'Urfé lui-même ; s'agit-il d'un plagiat ou d'une flatterie ?

Les deux gravures mentionnées sont signées : « C. de Pas inv. et fecit », l'artiste hollandais Crispin de Passe qui travaillait alors à Paris.

Fort de ces renseignements, nous les avons transmis à Montbrison où le président de *La Diana* nous apprit qu'à Saint-Bonnet la tapisserie n'est pas au presbytère mais au petit musée installé dans l'hôpital. Cette rectification pourra intéresser les touristes, mais ne change rien à l'affaire.

Le président de cette société nous apprit en outre que M. Mario Meunier avait publié une étude sur la tapisserie en question dans le bulletin de *La Diana* (1937, t. 26, n° 2, p. 177 et suivantes). Dans cette étude, M. Meunier affirme que le sujet est tiré du *Sireine* pour lequel d'Urfé s'est inspiré de la *Diana* de Montemayor. Il constate que certains des noms de la tapisserie ne sont pas dans le roman, mais il suppose que ceci est dû aux divers remaniements du texte.

Tel n'est pas notre avis, car les noms d'« Arsilaë », de « Diane » et de « Felismene » n'existent pas dans le *Sireine* ; d'autre part, le nom de Silvain (ou Sylvain) de la *Diana* devient Sylvan (ou Silvan) dans le *Sireine*. Enfin, nous n'avons trouvé nulle part ailleurs que dans la *Diane* les gravures de C. de Passe qui ont servi pour les tapisseries.

En ce qui concerne l'origine aubussonnaise, sur laquelle on a exprimé des doutes, elle est, à notre avis, indiscutable. Il suffit de comparer ces tapisseries à celles de *l'Astrée* qui ont passé en vente à Paris le 26 juin 1957 puis à Nice le 19 mars 1958, ainsi qu'à celle figurant au catalogue de l'exposition « Cinq siècles de tapisseries d'Aubusson » au Musée des Arts Décoratifs en 1935.



186. — Tapisserie à sujet pastoral, Aubusson. XVII^e siècle. d'après une gravure de Crispin de Pers
 dans la *Divina Commedia* de Jorge de Montemayor. Poitiers Musée des Beaux-Arts. Phot. Hély.



FIG. 3. — Tapisserie d'Aubusson, XVII^e siècle, d'après une gravure de Crispin de Passe, dans la *Diana Enamorada* de Jorge de Montemayor. Saint-Bonnet-le-Château, Musée de l'hôpital.

En résumé, et sauf preuve du contraire, on peut affirmer que la tapisserie du Musée des Beaux-Arts de Poitiers ainsi que celle du Musée de l'hôpital de Saint-Bonnet-le-Château sont bien tirées des compositions de Crispin

de Passe qui illustrent l'édition de 1623 de la *Diane* de Montemayor, et qu'elles furent tissées à Aubusson au XVII^e siècle.

JEAN DAUTZENBERG.

RÉSUMÉ : *How was established the identity of an ancient tapestry.*

A tapestry of the Musée de Poitiers on which the name "Silvain" is read, is in question. The author found Silvain in Honoré d'Urfé's *Sireine*. But the true origin of this tapestry woven in the 17th Century at Aubusson was discovered in *La Diana Enamorada*, by Jorge de Montemayor, illustrated by Crispin de Passe. It is showed here.

BIBLIOGRAPHIE

LISBETH TOLLENAERE. — *La sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane*, Gembloux, J. Duculot, 1957, in-8°, 365 p., 67 pl., 37 fig. et 4 cartes.

Ce volume de Mlle L. Tollenaere, préparé sous la direction de M. Jacques Lavalleye, professeur à l'Université de Louvain, a été publié par les soins de la Société archéologique de Namur, avec l'aide des archéologues et historiens d'art locaux. Certes, le sujet n'est pas inconnu, et quelques-unes des plus belles pièces ont fait l'objet d'études importantes, mais il s'agit ici d'un *Corpus* accompagné de photographies de toutes les sculptures exécutées par les ateliers de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane que l'auteur pousse jusqu'à 1235.

L'inventaire par ordre alphabétique de communes — 256 noms — porte sur les chapiteaux, colonnes, frises, comme sur les statues, bas-reliefs, portails, les fonts baptismaux très abondants dans cette région. Ces notices sont claires, précises, et fort utiles à consulter. Chacune d'elles comprend la localisation, la description, la matière et les dimensions, une étude critique et la date d'exécution, ainsi que des indications photographiques et bibliographiques.

En tête, l'auteur a écrit une synthèse complète de la sculpture sur pierres de l'ancien diocèse de Liège. Elle fixe le cadre et analyse les conditions géographiques et géologiques, historiques et sociales. Puis elle étudie le décor monumental, les théories iconographiques, les sources — notamment les écrits des théologiens Rupert de Dentz, Alger de Liège, Odon de Tournai, et les influences antiques et orientales — et l'exécution technique, orfèvrerie, fonte, ivoire, sculpture sur bois; les centres permanents de sculpture, Liège par exemple, et les ateliers itinérants. La chronologie appuyée sur les caractères stylistiques, mais aussi sur les vêtements et l'épigraphie, est dressée en un tableau de la première moitié du XI^e siècle au milieu du XIII^e. Cette synthèse, appuyée sur une bibliographie au courant des travaux les plus récents, a 200 pages, plus de la moitié du volume, l'autre moitié étant consacrée aux notices et à la reproduction des œuvres.

Mlle Tollenaere, très prudente, ne cite que quelques noms d'artistes : Heimo offrant son œuvre à la Vierge sur le chapiteau du chœur de Notre-Dame de Maestricht, paraît bien être sculpteur en même temps que donateur. La chronique de Saint Hubert, vers 1100, signale l'existence d'un moine Fulco, enlumineur, graveur sur bois, sculpteur sur pierre. Quant à dom Rupert, qui serait l'auteur de la fameuse *Madone allaitant l'Enfant Jésus* de l'ancienne abbaye de Saint-Laurent de Liège, aujourd'hui au musée archéologique, et qui peut dater du milieu du XII^e siècle, comme le pensait le regretté chanoine Maere, il ne s'agit que d'une légende, fort vivace d'ailleurs.

Nous sommes heureux de féliciter Mlle Tollenaere de ce beau livre qui rendra les plus grands services.

MARCEL AUBERT.

GEORG WEISE. — *Die Plastik der Renaissance und der Frühbarock im nördlichen Spanien. Aragón, Navarra, die Baskischen Provinzen und die Rioja*, unter Mitwirkung von DR INGRID KREUZER, GEB. OSSMANN. Band I. Die Plastik der ersten Hälfte der 16. Jahrhunderts, 1 vol. cart., 100 p., 256 pl. h. t. Hopfer-Verlag Tübingen, 1957.

On doit à Georg Weise l'étonnante découverte de la sculpture espagnole, un des aspects les moins connus et encore aujourd'hui les moins appréciés de la péninsule ibérique, car il reste masqué par l'éclat d'une école de peinture, dont l'apogée s'étend cependant sur un siècle à peine. L'artiste espagnol a montré au contraire pour la forme sculptée une virtuosité qui ne s'est jamais démentie depuis le XI^e siècle jusqu'au XVIII^e siècle; la sculpture est le véritable art national espagnol. C'est en 1923 que Georg Weise a commencé ses recherches sur la sculpture espagnole en la prenant aux origines; puis il s'est plongé dans la forêt touffue de l'art plateresque castillan; ces travaux aboutirent à la publication des tomes, devenus aujourd'hui rarissimes, de la « *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten* », mais ils furent interrompus par le Nazisme qui détourna de l'Espagne l'éminent professeur de l'Université de Tübingen, pour le ramener à l'Allemagne. Délivré de ces servitudes depuis la dernière guerre, le professeur Weise a repris ses campagnes de prospections photographiques et de recherche historique. Faisant suite à ses études sur l'art plastique de la Castille, l'ouvrage qu'il nous livre aujourd'hui est le premier tome d'un ensemble de deux volumes, consacré aux provinces du nord, sujet sur lequel on ne possédait jusqu'ici qu'un ouvrage de José E. Uranga Galdiano qui décrit les « *Retablos navarros del Renacimiento* » (1947). L'ouvrage du professeur Weise est d'autant plus précieux que plusieurs des retables dont il avait exécuté des photographies avant la guerre civile sont aujourd'hui détruits.

Dans ces provinces l'art de la *talla* a connu un développement prodigieux, marqué par de gigantesques retables qui brillent de toutes leurs dorures et de leur polychromie dans l'ombre mystérieuse des églises. Nulle part peut-être autant que dans ces provinces de Guipúzcoa, de Navarre, de Biscaye, d'Aragon, plus reculées que la Castille, on ne mesure l'étonnante propriété de l'Espagne à absorber tous les éléments qui se donnent à elle, car les artistes autochtones sont exception; des Néerlandais, des Français, des Italiens constituent là un des bataillons de cette « légion étrangère » de l'art espagnol, dont les membres souvent ont exprimé le sentiment « castizo » mieux que les natifs, tels Gil Siloe, le Greco ou Juan de Juni. Difficile est la tâche de distinguer les manières et les ateliers dans cette activité foisonnante, s'exerçant sur ces falaises sculptées que sont les retables ou les tours du chœur. En Aragon arrivèrent le Français de Burgos Felipe Vigarni, Gil Morlanes (Huesca et Saragosse) avec son fils (Jaca vers 1520), un certain Giovanni Fiorentino dit Juan Moretto, avec son fils Pedro (cathédrale de Jaca). L'artiste le mieux connu par les documents est Damian Forment, né à Valence,

qui travailla dans tout le Nord et qui accomplit le passage du gothique à la Renaissance (Retables del Pilar à Saragosse, de Huesca, de Poblet, de Barbastro, de Santo Domingo de la Calzada); il eut un atelier fécond et une vingtaine de ses collaborateurs nous sont connus par les archives; parmi ceux-ci un Français, Gabriel Joli (suivi de 1515 à 1538), auteur des autels de San Miguel et de la Séo de Saragosse et de Tauste, Bolea, Roda de Isábena, Taragone, Aniñon et Teruel. On touchera du doigt la complexité de ces problèmes, quand on saura que lui-même fit école et eut de nombreux disciples.

La rupture avec les tendances du gothique tardif s'accomplit en Navarre avec Guillén de Olanda (suivi de 1521 à 1540) qui vient de Valladolid et qui produit des autels et des stalles à Pampelune, La Calahorra, Santo Domingo de la Calzada. Estéban de Obray (1514-1546), originaire de France ou des Pays-Bas, exécute des chœurs à Burlada et Saragosse, des autels à Burlada et Taragone. Voici encore un Néerlandais avec Guiot de Beaugrant; celui-ci avait fait partie de l'atelier qui avait exécuté la fameuse cheminée du Palais de Justice de Bruges; venu à Bilbao vers 1533, il y exécute des autels et travaille aussi à Cenaruzza, Valmaseda; il travailla en collaboration avec l'Espagnol Juan de Ayala, qui lui-même produisit des autels à Oñate, à Vergara, à Zuñiga. Vers le milieu du siècle dans la province de la Rioja, dans la vallée de l'Ebre, œuvrèrent une foule d'artistes, encore non identifiés parmi lesquels le maître de l'autel de Santa Maria Redonda de Logroño, auteur également de celui de Genevilla. A Castañares un atelier suit l'art de Damian Forment, tandis que d'autres à Avalos, Elvillar, Ezcaray découlent de Guiot de Beaugrant, qui paraît avoir fait école en Biscaye et en Guipúzcoa. Passant sur une foule d'anonymes, citons le Maître Arnao de Bruselas, qui a exécuté en partie les autels de Santa Maria del Palacio à Oroño et de Aldeanueva de Ebro ainsi que la décoration du *Tras-coro* de la Seo de Saragosse. Simon de Buerar, architecte de la cathédrale de Burgos, à qui l'on doit les stalles de Miraflores, faites en collaboration avec André de Araoz, eut une quantité de suiveurs à Orón, Isar, Pampliega et Urroz. Sauf pour Damian Forment, formé à la fois à l'école des Flamands et des Italiens, mais qui s'en affranchit d'ailleurs sous l'influence des Castillans, c'est l'esthétique créée à Burgos et Valladolid qui alimente et inspire l'art de ces provinces du Nord, où l'on retrouve interprétées, parfois d'une façon plus naïve, les différentes phases que représentent en Castille Felipe Vigarni, Alonso Berruguete, Juan de Juni. Cependant la réaction classique s'opère vers 1560; elle est déjà sensible chez Pierres Picart (à Oñate et Huarte, Araquil), Domingo de Segura (Tudela) et Pedro de Pontruel (Tabar).

Si ces provinces du Nord n'ont produit aucune personnalité dont la puissance puisse être comparée aux grands maîtres de la Castille voisine, on reste confondu par cette abondance de production qui révèle un enthousiasme profond, un élan populaire pour l'élaboration d'un art d'images dont l'expression passionnée est un des aspects les plus attachants du maniérisme régnant alors en Europe, et qui ici tend très tôt vers le baroque, inné dans l'âme espagnole.

GERMAIN BAZIN.

Corpus Vitrearum Medii Aevi, Schweiz, Band I. Ellen J. BEER, *Die Glasmalereien der Schweiz vom 12. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts*, Bâle, Birkhäuser Verlag, 1956; Deutschland, Band I, Hans WENTZEL, *Die Glasmalereien in Schwaben von 1200-1350*, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1958.

L'idée d'une édition complète des vitraux du moyen âge n'est pas neuve; en France, Emile Mâle en affirmait la nécessité, en 1906, en pensant plus particulièrement à l'iconographie; peu de temps après, une recherche systématique était entreprise sur l'initiative du service des Monuments historiques par Emile Rayon, qui travailla pendant vingt ans à un inventaire descriptif (mais peu de ses parties sont utilisables). Quelques ouvrages inspirés par la même idée de « catalogue » virent également le jour, en France, en Allemagne, en Autriche : monographies des vitraux de Chartres par Delaporte, de ceux de Rouen par Ritter, de Marbourg-sur-la-Lahn par Haseloff, de Fribourg-en-Brisgau par Geiges, etc. D'autres études, régionales ou nationales, étaient également conçues comme inventaires plus ou moins développés : tel l'ouvrage de Oidtmann sur les vitraux de la Rhénanie ou le grand volume de Kieslinger sur ceux de l'Autriche. Mais c'est pendant la dernière guerre seulement, grâce aux circonstances qu'elle avait suscitées, que les projets de véritables *corpus* ont été repris en Allemagne et en France. Les mesures de protection des monuments anciens contre les risques de guerre ont conduit alors à déposer les vitraux dans tous les pays belligérants, de même qu'en Suisse. On s'est alors rendu compte à quel point la documentation manquait sur ces œuvres fragiles et très complexes (certaines verrières comptent des centaines de panneaux presque interchangeables), et combien cette insuffisance était grave. Faute d'inventaire assez précis, on a omis de protéger certains vitraux anciens; quelques-uns ont été détruits, d'autres échappèrent à ce sort par miracle. Après la guerre, le travail de restauration et de repose eût été plus facile si l'on était mieux informé; des erreurs ont été commises, à ce moment, dont certaines ne peuvent plus être corrigées.

Il y avait ainsi une utilité pratique à dresser des inventaires descriptifs, à constituer aussi une documentation photographique complète, ce à quoi on s'est employé dans plusieurs pays, en profitant des facilités d'approche des panneaux déposés. On peut certes regretter que ce travail n'ait pas été organisé partout d'une manière systématique, et que des archéologues n'aient pas été plus souvent appelés à l'œuvre par les conservateurs ou les restaurateurs des monuments anciens. Mais, malgré quelques lacunes regrettables, on possède maintenant dans presque tous les pays une documentation très riche (en France, plus de 80.000 clichés) qui faisait, jusqu'ici, défaut. La publication d'un *corpus* est devenue ainsi, matériellement, possible. Ce fut le mérite de Hans R. Hahnloser, professeur à l'Université de Berne, de provoquer des contacts entre les spécialistes de plusieurs pays, de coordonner les projets qui y étaient faits, et de susciter pour la publication de l'ouvrage un comité émanant du Comité International d'Histoire de l'Art et assuré bientôt de l'aide ou du patronage des organismes tels que l'UNESCO ou l'Union Académique Internationale.

Les bases de la publication ont été jetées en 1952; aujourd'hui, onze pays ont adhéré au comité, la France, l'Allemagne, la Suisse, l'Autriche, la Suède, l'Italie, les Etats-Unis, l'Angleterre, la Tchécoslovaquie, la Pologne et l'Espagne. Les projets déposés portent déjà sur une cinquantaine de volumes, dont le format, les principes de rédaction et d'illustration doivent être uniformes. Deux volumes ont déjà paru, un troisième — le premier volume français, sur les vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris — est sous presse; plusieurs autres sont en préparation. On peut ainsi espérer que la réalisation de ce grandiose projet se poursuivra.



Le livre de Mlle Ellen J. Beer — le premier de quatre volumes prévus pour la Suisse — a été le premier à paraître, et il porte la marque de ce redoutable privilège : c'est un essai que l'on ne pourra pas prendre pour modèle des volumes à venir. Il est réservé à l'étude des vitraux entre le ^{xii}^e et le début du ^{xiv}^e siècle, la Vierge de Flums (au Musée de Zurich), la célèbre rose méridionale de la cathédrale de Lausanne, que Villard de Honnecourt a dessinée dans son « album », les vitraux de Wettingen, de Nendaz, de Münchenbuchsee et quelques fragments isolés ou quelques séries secondaires. On peut déjà objecter au cadre « chronologique » du volume, contraire aux usages suivis dans des ouvrages similaires (les inscriptions latines, les vases grecs, les peintures médiévales flamandes); le cadre « topographique », plus objectif, offre une commodité plus grande de consultation. Peut-être est-il vrai que le nombre assez restreint de vitraux médiévaux conservés en Suisse justifie en partie ce principe; mais celui-ci a conduit à composer un ouvrage de caractère plutôt historique, éloigné de la stricte conception de *corpus*, catalogue exhaustif et répertoire commode des monuments. On voit ce travers en constatant que des vitraux du ^{xii}^e et du ^{xiii}^e siècle conservés en Suisse, mais n'appartenant pas au développement artistique de ce pays — tels les panneaux français de l'ancienne collection Géroente, ou ceux provenant de Saint-Fargeau (au Musée de Genève), ou encore ceux de provenance inconnue qui sont au Musée de Bâle — n'ont pas été retenus pour la publication, contrairement aux conventions internationales acceptées pour le *corpus*. Ce même souci d'historienne de l'art a conduit Mlle Beer à décrire les vitraux de Münchenbuchsee — œuvre importante de la fin du ^{xiii}^e et du début du ^{xiv}^e siècle — en deux paragraphes, chacun réservé à un « artiste », le « maître de Cuno de Buchsee » et le « maître de la Passion »; il faut refaire à son propre usage une description d'inventaire. L'étude de la rose de Lausanne est divisée en paragraphes dont chacun est réservé à une catégorie de thèmes iconographiques; la localisation des panneaux est difficile, car ils ont été numérotés d'une façon contraire à la logique d'un inventaire : plusieurs panneaux ou scènes portent le même numéro d'ordre, il y a trois L2, trois L3, deux L4, etc. Le caractère de « catalogue » est aussi altéré par des commentaires iconographiques et stylistiques qui prennent le pas sur les notices d'inventaire; l'illustration de comparaison surcharge le texte et détourne l'intérêt des

œuvres cataloguées. Tout se passe comme si l'auteur et les éditeurs de ce volume entendaient nous donner un ouvrage de lecture bien plus que de consultation.

Ces réserves faites, reconnaissons que le texte de ce livre est d'un très grand intérêt, qu'il nous apporte beaucoup de nouveau et que c'est un des meilleurs ouvrages sur le vitrail de ces dernières années. Le soin pris à noter toutes les restaurations subies par les vitraux — et de matérialiser ces notes par des croquis, où l'on voit nettement ce qui a été refait (verre moderne, grisaille repeinte, etc.) — est exemplaire et devrait être adopté dans tous les volumes du *corpus*. La reproduction, à une échelle très convenable, de tous les panneaux décrits (il est vrai qu'ils sont peu nombreux, une centaine à peine) est aussi souhaitable pour l'ensemble de la collection. Les reproductions « complémentaires », restitutions des états anciens, photographies avant des restaurations, n'ont pas moins de prix. Quant au texte, nous avons déjà dit qu'il était d'une grande richesse d'observations historiques, iconographiques, stylistiques. Sans doute, faute de publications suffisantes sur le vitrail français ou allemand, certains de ces commentaires sont peut-être sujets à révision. Ainsi pour Flums, où l'explication du style de ce vitrail de 1170 environ devra être probablement reprise quand on aura publié les œuvres « lyonnaises » de la même époque, comme le vitrail du Champ (Isère). Pour le style de la rose de Lausanne, les rapprochements — probablement justes — avec l'art de la France du Nord ne seront vraiment possibles qu'après la publication des verrières de Soissons et de Saint-Quentin, sur lesquels nous savons encore bien peu. Le centre de l'ouvrage, sa partie essentielle est l'étude de la rose de Lausanne, à laquelle Mlle Beer a déjà consacré un volume important, paru en 1952. L'explication de l'œuvre va ici très loin, qu'il s'agisse de la conception formelle de la baie, inspirée par des principes de géométrie fort savants, ou de sa signification iconographique. Cette rose « encyclopédique », *inago mundi*, groupant les signes du Zodiaque, les Travaux des Mois, les Saisons, les Éléments, les Fleuves du Paradis, les figures des Sciences divinatoires, les Monstres de la Terre, les Vents, les représentations du Jour, de la Nuit, du Soleil et de la Lune, est un étonnant répertoire de thèmes cosmologiques, dont Mlle Beer a presque toujours retrouvé l'origine, grâce à sa remarquable connaissance de l'enluminure médiévale. Ses observations sur les Sciences divinatoires, liées thématiquement aux Éléments, sont particulièrement importantes. On ne peut qu'admirer les conclusions de l'auteur sur ce point, sa démonstration des rapports avec la pensée des écoles scolastiques, son hypothèse d'attribution du programme de la rose à Boniface de Bruxelles, homme du même milieu spirituel que le maître d'œuvre, Pierre d'Arras, à qui l'on attribue la conception formelle de la rose. Quant aux verrières de Nendaz, de Wettingen, de Münchenbuchsee, elles se rattachent tout naturellement à l'art du Rhin supérieur et de la Souabe; la connaissance de ce domaine de la peinture sur verre vient d'être renouvelée par le second volume du *corpus* — celui de Wentzel — sans que les conclusions de Mlle Beer soient démenties. Et, quels que soient les défauts de ce livre en tant que répertoire, il faut nous féliciter de l'avoir en tant qu'étude sérieuse et réussie sur le vitrail médiéval.

**

Le livre de Hans Wentzel sur la peinture sur verre en Souabe entre 1200 et 1300 — premier volume d'une série de quinze prévus pour l'Allemagne — est d'une conception toute différente, beaucoup plus proche sans doute de la formule définitive de la collection. En nous plaçant à ce point de vue — recherche de la meilleure formule du *corpus* — nous devons certes relever encore deux ou trois insuffisances de méthode ou de présentation; mais par sa qualité d'information, par l'importance du nombre de vitraux, qui sont parmi les plus beaux de l'art médiéval germanique, bref par la contribution générale à l'histoire de l'art et à l'iconographie, c'est un travail tout à fait exceptionnel, qu'il ne sera pas facile de surpasser ou même d'égaliser.

Une introduction de quarante pages permet à l'auteur de poser et de discuter les problèmes historiques ou stylistiques des vitraux de la Souabe (de la province de Württemberg); cette introduction est remarquable par sa juste mesure entre l'examen des questions d'intérêt local, particulières aux vitraux décrits, et des questions générales, celles de l'évolution du style de la peinture gothique. Vient ensuite, sur plus de 200 pages, l'inventaire, précis et net, mais point abrégé, des verrières d'Esslingen (Saint-Denis, les Franciscains, Notre-Dame) qui forment un groupe parmi les plus intéressants de l'art du vitrail en Allemagne, de Heiligkreuztal, de Stetten, de Wimpfen am Berg et de Wimpfen im Tal, et de quelques séries moins importantes. En tout, 600 panneaux ou scènes ont été décrits et reproduits, c'est-à-dire six fois plus que dans le premier volume suisse. La disposition typographique du catalogue est d'une grande clarté; des titres courants permettent de se reconnaître facilement dans ce gros volume, qui ne comporte pas moins de 700 illustrations.

On doit pourtant relever que, contrairement aux règlements du *corpus*, les restaurations ne sont pas indiquées graphiquement, mais seulement signalées dans le texte des notices; lacune excusable en partie, en raison des conditions de la préparation de ce volume (voir p. 7 du livre), mais qui nuit à la commodité de sa consultation et ne devrait plus se reproduire. Un autre point critiquable est l'insuffisante rigueur dans le plan topographique: les vitraux du Musée de Stuttgart, par exemple, sont tantôt décrits sous rubrique *Stuttgart*, tantôt sous celle de *Alpirsbach* (d'où proviennent deux très belles scènes de Samson, voisines de 1200); les verrières de la chapelle du Burg Hohenzollern sont décrites sous le nom de Stetten; on a même inclus les panneaux provenant de Wimpfen am Berg et de Wimpfen im Tal conservés au Musée de Darmstadt et à Erbach im Odenwald c'est-à-dire en Hesse, et non en Württemberg; si l'on tenait à les publier dans ce volume, il eût mieux valu les inclure dans des « annexes », car cela provoquera inmanquablement des confusions et des difficultés lors de l'établissement de volumes suivants. Dernière critique enfin: le numérotage des panneaux. Pour les spécialistes de langue allemande, il est habituel de désigner les lancettes d'une fenêtre par des lettres minuscules et les registres des panneaux par des chiffres arabes; mais ce système n'est pas applicable aux verrières de composition plus complexe, et il est parfaitement inconnu dans d'autres pays (nous en

avons fait l'expérience avec des historiens de l'art américains et polonais); il eût été plus scientifique, et plus commode pour le commun des lecteurs, de repérer les numéros des panneaux (surtout ceux des réseaux) sur des croquis schématiques des fenêtres, ce qui permettrait d'éviter des calculs très compliqués pour retrouver leur emplacement.

Ces critiques ne diminuent en rien, bien entendu, la valeur intrinsèque de l'ouvrage, qui tient aussi bien à la qualité des œuvres décrites et reproduites, qu'à la qualité de leur description et du commentaire historique qui la précède. On ne connaissait pas, pour ainsi dire, les vitraux d'Esslingen avant les travaux de M. Wentzel (qui en a reproduit des exemples dans ses *Meisterwerke der Glasmalerei*, Berlin, 1949); or, pour la période comprise entre 1270 environ et 1350, c'est un des ensembles les plus considérables et les plus beaux de l'Allemagne et même de l'Europe. La fenêtre centrale du chœur de Saint-Denis d'Esslingen — qui porte la « signature » d'un *Lampertus*, verrier sans doute — est d'un art un peu rude et « provincial », mais acquis à toutes les nouveautés du gothique tendant vers le maniérisme, au début du XIV^e siècle; beaucoup plus étonnante est la seconde fenêtre sud du chœur de l'église, avec des figures de saintes d'une exquise élégance, sous de fantasques architectures peintes des gâbles; M. Wentzel la place avant 1300, ce qui semble assez précoce. Très beaux sont aussi les fragments d'une Vie de la Vierge, sur leur fond végétal, si typiquement germanique. La série de l'église des Franciscains d'Esslingen, vers 1315-1320 (c'est là qu'apparaît pour la première fois en Allemagne la technique du jaune à l'argent) est d'une qualité encore supérieure, comparable aux plus beaux vitraux alsaciens (d'où vient peut-être cet atelier, ou à Königsfelden en Suisse: raffinement et noblesse de la forme, harmonie de la composition, perfection technique. D'une admirable qualité aussi sont deux verrières du chœur de Notre-Dame d'Esslingen, Vie de la Vierge, Vie du Christ avec préfigures bibliques: la troisième, consacrée aux Martyrs, est plus faible et mal conservée. La première, aux scènes sur fond de délicats rinceaux, est attachante par sa délicatesse formelle et par le caractère familier, sensible, de l'iconographie. La seconde est un chef-d'œuvre, dérivé peut-être de l'atelier des Franciscains, mais encore plus parfaite et évoluée. M. Wentzel la date de 1325-1330 environ, et évoque des comparaisons avec le style de la miniature parisienne, du Maître Honoré à Pucelle; une autre comparaison est possible, quant à la qualité et aux caractères généraux de style, avec les verrières basses du chœur de Saint-Ouen de Rouen, contemporaines (ou de peu antérieures), sans qu'il soit possible d'établir quelque filiation précise entre ces œuvres. Parmi les nombreux vitraux extérieurs à Esslingen, il faut signaler ceux de Heiligkreuztal (datés de 1312, mais que l'on placerait volontiers un peu plus tard), d'un maniérisme amusant, un peu exagéré. Les vitraux de Wimpfen am Berg, actuellement à Erbach, sont par contre d'une qualité supérieure, égale à la fenêtre du Christ d'Esslingen: l'auteur les date vers 1300 et les compare aux panneaux provenant des Dominicains de Strasbourg (à la cathédrale). Signalons enfin, au Musée de Stuttgart, le médaillon du Martyre de Jérémie, provenant de Saint-Thomas de Strasbourg.

On voit quelle importance ont, aussi bien pour

l'histoire du vitrail germanique que pour l'étude des relations avec l'Alsace ou avec l'art parisien, les verrières publiées dans ce volume. Les observations très prudentes de M. Wentzel indiquent les directions possibles d'influence plus qu'elles ne fournissent des conclusions fermes. Pour ce qui est des rapports avec la France, le problème restera ouvert tant que ne seront pas publiées les verrières françaises peintes vers 1300 — celles de Saint-Pierre de Chartres, celles d'Evron, celles de Saint-Sulpice-de-Favière (œuvre parisienne, ce qui en augmente le prix), celles de Normandie enfin, à Fécamp, à Evreux. A quel point nous ne savons pas accorder nos théories, d'un côté du Rhin et de l'autre, on peut le montrer par le problème des « fonds à rinceaux » au début du xiv^e siècle, à propos desquels M. Wentzel évoque les panneaux de Saint-Urbain de Troyes (vers 1280) comme source possible d'inspiration; or, il y a peu d'années, frappés par le caractère insolite de ce décor, nous lui avons supposé une origine germanique... Mais depuis nous avons trouvé des fonds semblables à Mantes, pendant la période qui nous intéresse ici, sans savoir de quelle manière rattacher cette seconde « exception » française à l'évolution générale du vitrail.

Il faudrait encore souligner l'intérêt de ce volume pour l'iconographie, notamment pour les cycles « typologiques », qui ne sont pas encore ceux du *Speculum Humanæ Salvationis*, et offrent une admirable matière à une étude spéciale, qui nous manque.

LOUIS GRODECKI.

HORST VEY. — *Van Dyck-Studien*, 1958. Impression photographique de l'Université de Cologne, petit in-8°, 228 p.

Les études sur van Dyck que publie M. H. V. sont une dissertation de doctorat soutenue à l'Université de Cologne en 1955. Le texte dactylographié a été photographié et imprimé par les presses de cette université. La finesse et les dimensions réduites des caractères rendent la lecture parfois difficile, mais l'ouvrage vaut un effort.

M. H. V. a voulu nous fournir une étude sur la genèse de douze œuvres de van Dyck, neuf peintures et trois groupes de dessins. Malheureusement les conditions n'ont pas permis à l'auteur d'appuyer ses démonstrations sur des gravures. Aussi faut-il lui faire confiance ou se reporter aux divers ouvrages cités.

L'auteur s'est efforcé dans chaque cas de déterminer ce que le jeune van Dyck devait à son maître Rubens et il soutient que l'influence de celui-ci ne fut pas aussi déterminante et exclusive que l'ont soutenu certains historiens. Il décèle l'action des derniers gothiques, des peintres du Nord, des Vénitiens, en particulier Titien et Véronèse, de Raphaël, de Jules Romain, de Martin de Vos, enfin de Rubens.

Chaque étude nous apporte des détails sur l'iconographie du sujet, sur la façon de concevoir, de traiter le thème, sur la recherche par van Dyck d'une composition plus équilibrée, plus caractéristique, sur la technique de chacun des dessins étudiés.

Ces analyses, qui parfois conduisent l'auteur à des

considérations esthétiques, ont le grand mérite de fournir des bases solides à une connaissance approfondie de van Dyck.

LOUIS HAUTECŒUR.

Journées Archéologiques d'Avignon, 1956 (Publications de l'Institut méditerranéen du Palais du Roure. Avignon. Fondation Flandreysy-Espérandieu, II). Avignon, Palais du Roure, 1957, in-4°, 143 p., 20 fig.

L'Institut Méditerranéen du Palais du Roure, sous la direction de M. A. Bon, avait organisé du 19 au 21 octobre 1956 des « Journées archéologiques » dédiées à l'étude des antiquités régionales, auxquelles étaient appelés à collaborer les chercheurs et les érudits locaux aussi bien que les universitaires et les directeurs de circonscriptions. Le franc succès de cette manifestation et l'intérêt des échanges de vues dont le Palais du Roure, en Avignon, fut alors le cadre, prouvent que l'initiative était heureuse. En encourageant les efforts individuels et en donnant à chacun l'occasion d'exposer ses observations ou de faire connaître ses trouvailles, en rassemblant et en confrontant les informations dispersées, en rapprochant et en coordonnant les conclusions partielles des enquêtes limitées spontanément entreprises, en dégageant les données des problèmes majeurs et en tirant des leçons de l'expérience les principes d'une méthode plus exacte, la Fondation Flandreysy-Espérandieu peut et doit devenir, pour le plus grand profit des études locales, un centre de renseignements précieux et un organisme de perfectionnement efficace.

Le texte des communications réunies dans le présent volume, dont un message de M. Alb. GRENIER constitue la préface, donne une idée de la richesse et de la diversité des questions à l'ordre du jour.

Dans le domaine des civilisations préromaines, l'abbé J. GIRY, à propos de deux cachettes de fondeur et autres trouvailles récentes des environs de Béziers, apporte des éléments nouveaux concernant l'époque de la fin de l'âge du bronze et du début de l'âge du fer. J. JANNORAY étudie à Ensérune la civilisation indigène de la Gaule méridionale avant la conquête romaine. G.-Ch. PICARD établit un rapport entre des objets d'origine punique trouvés à Ensérune et le passage d'Hannibal dans cette région. J. LARDERET montre la pénétration d'influences étrangères dans les pratiques religieuses préromaines attestées sur l'oppidum de La Roque (Hérault). J. COUPRY à Olbia, comme H. ROLLAND à Saint-Blaise et Glanum, dispose d'un site grec dont la fouille précisera les conséquences de l'installation hellénique pour les civilisations indigènes. H. CAMPARDOU fait connaître, à Pech-Maho près de Narbonne, un oppidum fortifié « à la grecque ». A. PERRAUD signale des fragments de céramique grecque ou d'inspiration grecque jusque dans la Drôme, sur le site du Pègue. La question des routes suivies par la pénétration hellénique en Gaule, comme le tracé des voies de relations commerciales et spirituelles de la Gaule à l'époque archaïque, est un problème abordé, d'autre part, par F. BENOÎT.

Période gallo-romaine. Au Musée de Nîmes, J. CHARBONNEAUX identifie quatre portraits de Caius César, de Néron, de Germanicus et d'Agrippine; un bas-relief d'abord interprété comme enlèvement de Psyché pourrait être plutôt l'image d'une

apothéose de Faustine. A Nîmes encore, M. GOURON signale les vestiges exhumés en 1950-1951 d'un nouveau temple. En appendice à la publication qu'il fait d'une statue gauloise du Musée de Mende, M. BALMELLE annonce la localisation du temple gallo-romain du lac Saint-Andéol (Lozère). J. GUEY rappelle l'attention sur l'amphithéâtre des Trois-Gaules, à Lyon. Le R. P. SABOT décrit les ruines d'une maison romaine découverte dans la propriété des Maristes, montée Saint-Barthélémy, à Lyon. P.-A. FÉVRIER expose les recherches récentes menées à Fréjus et leurs conséquences pour l'histoire de la cité. A. FRAISSINET présente les trouvailles faites dans le cimetière du « Vieux Provençal », à Mèze (Hérault). L'abbé J. PRIEUR dresse l'inventaire des vestiges romains de la Province des Alpes Cottiennes (versant italien). D'un point de vue méthodologique, J. CHAUFFIN souligne, en choisissant ses exemples dans la région du Bas-Dauphiné, les enseignements qu'un simple dénombrement des tessons relevés sur un site peut fournir; S. GAGNIÈRE montre, dans le cas de Vaison-la-Romaine, les avantages que l'on peut tirer de la photographie en couleurs dans la représentation des couches stratigraphiques; et J. DE FONT-RÉAUX explique comment des traces de la civilisation romaine peuvent être découvertes par l'examen de la carte ecclésiastique de la France médiévale. Enfin, deux importants bilans de l'activité archéologique dans la XIV^e Circonscription des Antiquités historiques d'une part, dans le Languedoc méditerranéen et le Roussillon d'autre part, sont dus à A. BRUHL et J. JANNORAY.

D'une présentation soignée et illustré de 20 figures dans le texte, ce second tome des Publications de l'Institut méditerranéen du Palais du Roure, offrirait un reflet tout à fait fidèle des Journées archéologiques de 1956 si l'on y retrouvait l'exposé fait par M. A. AMY sur le sanctuaire situé à l'ouest du théâtre d'Orange : mais les relevés qui ont été faits doivent, nous dit-on, demeurer inédits jusqu'à nouvel ordre... Est-il permis de nous associer au vœu exprimé par A. BON « de voir bientôt publier quelques-uns de ces monuments, arc de triomphe d'Orange, Maison Carrée de Nîmes, dont il existe maintenant des dessins exécutés par un architecte spécialisé dans l'étude de l'archéologie romaine »?

JEAN MARCADÉ.

G. OPRESCO. — *La Sculpture roumaine*, éditions en langues étrangères, Bucarest, 1957, in-4°, 153 p., fig.

Il est certes émouvant de voir un historien d'art roumain nous donner une histoire très complète de la sculpture de son pays, écrite dans notre langue, et dans un français que ne renierait aucun écrivain de chez nous. Pourquoi faut-il, hélas ! que le livre soit, dans sa dernière partie, *La Sculpture après le 23 août 1944*, encombrée de cette littérature de commande qui prétend nous convertir aux beautés du « réalisme socialiste » ?

L'époque dite « féodale » n'a laissé en Roumanie que peu d'œuvres sculptées. On admirera cependant le très beau portail de l'église de Snagov, daté de 1453 : les personnages de l'Annonciation y sont accompagnés de deux saints couronnés et, en bas, se détachent deux superbes figures équestres de saint Georges et de

saint Procope. Par contre, le XVI^e siècle, le XVII^e et le XVIII^e siècles n'ont guère brillé dans l'histoire de la plastique roumaine. L'auteur met davantage l'accent sur le XIX^e siècle et « les premières décades du XX^e siècle », où l'on trouve de tout, comme chez nous, et surtout de la grande statuaire funéraire ou monumentale. De cette abondante production se détachent Ion Georgesco qui se souvient de la grâce du XVIII^e siècle français dans *la Source* (1879) et n'oublie pas la leçon de Carpeaux dans *la Fillette en prière* (1881), ou le *Lanceur de javelot* (1882), et Stefan Ionesco Valbudea dont le *Michel le Fou* (1885) atteint à une force saisissante. Au début du XX^e siècle, Dimitrie Paciurea sculpte avec autant de violence qu'un Puget le *Géant du parc de la Liberté* à Bucarest, et s'assimile le style de Rodin dans ses bustes de Hasden ou de Tolstoi. On a bien voulu faire une place au grand Brancusi, d'origine roumaine, sans le présenter toutefois par ses œuvres les plus originales. Que dire de « l'essor » de la sculpture roumaine après le 23 août 1944 ? Je ne suis pas d'humeur à refuser l'admiration au *Monument au Héros soviétique* érigé à Bucarest par Constantin Baraschi; la grandeur épique en est impressionnante, — non plus qu'aux œuvres de Gheorghe Anghel, dont le style dépouillé fait jouer avec une rare maîtrise la simplicité des plans et les grandes surfaces lumineuses. Mais le reste relève d'une esthétique de propagande. Les titres mêmes le disent assez : *De Nouveaux Cadres grandissent*, *Sur la même voie*, *Le Tractoriste Constantin Stoica*, *Le Montage de la voie ferrée*, toutes œuvres d'un parfait réalisme, mais qui ne vont pas au-delà. Pourtant Dalou et Constantin Meunier avaient assez montré ce qu'on peut faire en représentant la peine des hommes. Je ne vois guère que Lelia Zuaf, une femme, qui dans ce genre, s'élève aujourd'hui au grand style; encore nous dit-on que dans sa très belle *Soudeuse*, « la figure aurait pu être plus fouillée » et que son groupe 1907, pêche par « une documentation superficielle ».

FRANÇOIS SALET.

GUY DE Tervarent. — *Attributs et symboles dans l'art profane. 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, t. I (A-J), Librairie Droz, Genève, 1958. In-4°, XIV-231 p., 44 fig.

Cet ouvrage faisait défaut; on ne savait où chercher le sens des allégories, souvent très hermétiques, de la Renaissance; ce dictionnaire est le bienvenu, et M. de Tervarent était préparé à nous le donner par ses travaux antérieurs. Il y a là une réussite dont il faut le féliciter, et nous attendons avec intérêt les tomes suivants. Celui-ci se présente avec la simplicité et la rigueur de tout bon dictionnaire. Pour chaque article, sont analysées d'abord les sources littéraires ou figurées, puis les œuvres avec leur explication ainsi que l'indication de l'endroit où elles sont reproduites. Le travail est immense et très bien présenté.

Un seul reproche. M. de Tervarent part des œuvres d'art qu'il identifie, ce qui est bien utile, mais il laisse de côté les emblèmes qui, à sa connaissance, n'ont pas été utilisés. Ne pourrait-il nous donner, à la fin, une liste des sujets des emblèmes d'Alciat et des trois ou quatre autres volumes les plus connus, ceci nous permettrait d'aller plus loin encore.

G. W.

SOMMAIRE

CONTENTS

GILBERT CHARLES-PICARD :

Professeur à l'Institut d'histoire ancienne de l'Université de Strasbourg : *La Mosaïque romaine en Afrique du Nord*... p. 193

Professor, Ancient History Institute, Strasbourg University: *Roman mosaics in North Africa*... p. 193

GEORGES WILDENSTEIN :

Pasithée, maréchale de Retz et ses collections..... p. 209

Pasithée, maréchale de Retz and her collection... p. 209

A.-P. DE MIRIMONDE :

Conseiller-Maitre à la Cour des Comptes, membre du Conseil des Musées : *Un Rubens retrouvé*..... p. 219

Conseiller-Maitre à la Cour des Comptes, membre du Conseil des Musées : *A Rubens rediscovered*. p. 219

PHILIPPE ROBERTS-JONES :

Professeur à l'Université libre de Bruxelles : *Les Incohérents et leurs expositions*..... p. 231

Professor, Brussels University: *The Incohérents and their exhibitions*..... p. 231

ROBBIN FEDDEN :

Secrétaire de la Commission des Monuments historiques du National Trust : *Le National Trust*..... p. 237

Secretary, Historic building committee of the National Trust: *The National Trust*..... p. 237

JEAN DAUTZENBERG :

Comment fut identifié le sujet d'une tapisserie ancienne.... p. 247

How was established the identity of an ancient tapestry..... p. 247

REMERCIEMENTS :

MM. Marcel AUBERT, de l'Institut, directeur de la Société française d'Archéologie, Germain BAZIN, conservateur en chef du Département des Peintures du Louvre, Louis GRODECKI, conservateur du Musée des Plans-Reliefs, Louis HAUTECEUR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, Jean MARCADÉ, professeur à l'Université de Bordeaux, Francis SALET, conservateur du Musée de Cluny, Georges WILDENSTEIN..... p. 251

CHRONIQUE DES ARTS

Reproduit sur la couverture :

Conducteur de char vainqueur, mosaïque africaine, Dougga, IV^e siècle ap. J.-C.

Reproduced on the cover:

Victorious driver, African mosaic, Dougga, IVth century A.C.

A PARAÎTRE PROCHAINEMENT : *Deux stèles grecques du Musée de Bordeaux*, par Jean MARCADÉ; *Nouveaux documents sur les frères Le Nain*, par Bernard DE MONTGOLFIER; *Deux Dessins de Gaspard Marsy pour le tombeau du Roi Casimir*, par Edouard-J. CIPRUT; *Un Tableau de Boinard au Musée du Mans*, par G. WILDENSTEIN; *Goya's source for the Maragato series*, par Eleanor SHERMAN FONT; *Les premières reproductions graphiques du Retable de l'Agneau mystique*, par Suzanne SULZBERGER.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*publiée mensuellement
depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

ABONNEMENT ANNUEL (1958)

France, Union Française : 5.600 F

PRIX DU NUMÉRO :

France, Union Française : 700 F

SUBSCRIPTION PRICE (1958)

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly

SINGLE COPY:

\$ 2.00 or 15/-

RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII^e — ELYsées 21-15
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI^e — DANton 48-64

ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES
1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V^e — ODEon 64-10
COMPTE CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de cent francs.

IMPRIMÉ EN FRANCE

ÉTABLISSEMENTS BUSSON

Dépôt légal : 3^e trim. 1958 — N^o Editeur : 1 — N^o Imprimeur : 123 P

LA GÉRANTE : L. MAUS